U d'/ of Ottawa
39003002061017

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/manueldelittra00vere

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

MANUEL
DE LITTÉRATURE

J. VEREST, S. J.

MANUEL
DE
LITTÉRATURE

Principes - Faits généraux - Lois

Sixième édition

BRUXELLES
ALBERT DEWIT, LIBRAIRE-ÉDITEUR
53, Rue Royale

1920

Universitas
BIBLIOTHECA

PROPRIÉTÉ

—

Tous les exemplaires sont revêtus de la signature de l'auteur.

PN
59
.V4M
1920

PRÉFACE

Comme je l'ai déclaré dans l'avant-propos des éditions précédentes, mon but, en composant cet ouvrage, était d'offrir aux maîtres et aux élèves un instrument de travail dont ils ne peuvent se passer, à savoir : un RÉPERTOIRE COMPLET, *exemples à l'appui, des principes, des faits généraux, des lois que révèle l'étude sérieuse des grands auteurs ;* un LIVRE A CONSULTER, comme la grammaire ou le dictionnaire, *pour reprendre, préciser, approfondir, achever, dans la réflexion solitaire, la tâche accomplie en classe.* »

Cette nouvelle édition a été revue, corrigée, et en quelques passages remaniée, pour faire droit aux observations des bienveillants critiques, que je remercie de tout cœur.

J. V. S J.

AVIS

La **distribution des matières** répond à peu près à celle que fixent en général les programmes. Voici, semble-t-il, l'ordre préférable :

Classe de 4me. 1re Partie. *Livre II*, l'élocution, moins la versification française.

Classe de 3me. Répétition des matières de la 4me. — De plus :
Les prolégomènes. — 1re Partie. *Livre III*, la composition. — *Livre IV*, la critique littéraire, et *Livre II*, la versification française, omise l'année précédente.
2me Partie. *Livre I*, la conversation.

Classe de 2de. Répétition de toute la 1re Partie.
2me Partie. *Livre III*, la poésie moins le *chapitre III* (Poésie dramatique).

Rhétorique. Répétition générale. — De plus :
2me Partie. *Livre II*, la littérature didactique. — *Livre III*, *chapitre III*, la poésie dramatique. — *Livre IV*, l'éloquence

C'est au professeur de voir si, quand et dans quelle mesure il convient d'inculquer les *notions de psychologie littéraire* (1re Partie, *Livre I*). D'après moi, il faut le faire sans cesse occasionnellement, et ex-professo en seconde. J'ai constaté avec satisfaction que cette manière de voir est partagée par beaucoup d'hommes compétents.

On m'a attribué par erreur l'opinion que les exercices de style et de rédaction ne devraient se faire qu'à partir de la 4me. Je crois, au contraire, qu'il faut les commencer dès les classes inférieures.

***

La disposition typographique, *a été combinée en vue de faciliter l'analyse, la synthèse, les recherches et la mémoire.* Les divisions et subdivisions sont rendues bien apparentes.

Ce qui a semblé essentiel est en *grand texte*. Les exemples, les explications, les remarques accessoires sont en *petit texte*. **L'égyptienne**, LES PETITES CAPITALES et *les italiques* soulignent les notions sur lesquelles l'attention doit être particulièrement attirée.

Pour les nombreux renvois aux *Modèles français* du R. P. Procès, je me suis servi du signe **MF**., suivi d'un des chiffres romains II, III, IV désignant le volume et des chiffres arabes marquant la page. *L'exposant* indique l'édition. — Exemple : **MF**. III[4] . 125 (1).

L'astérisque * après un nom avertit que les *œuvres qui portent cette signature, ou du moins certaines d'entre elles, sont entachées d'erreurs graves, ou dangereuses au point de vue moral.*

La *table analytique*, placée en tête du livre, trace ce qu'on pourrait appeler la carte de l'ouvrage et en donne le panorama ; les *tables alphabétiques* permettent de retrouver facilement les détails.

---

(1) Tome II (4[e] et 3[e]), 5[me] édition, 1910.
» III (2[de]), 4[me] édition, 1906.
» IV (Rhétorique), 3[me] édition, 1911.

TABLE ANALYTIQUE

PROLÉGOMÈNES

Pages.

La littérature, son objet, son utilité, son principe fondamental, ses lois, sa méthode. — Division de ce manuel 1

PREMIÈRE PARTIE

Théorie générale des Belles-Lettres

INTRODUCTION : Objet, base et division de la théorie générale des Belles-Lettres. . . 13

LIVRE I. — Notions de psychologie littéraire.

LIVRES A CONSULTER 15
INTRODUCTION 16

CHAP. I. — **Les facultés mentales** 16

§ 1. — *Les sens et l'imagination* 16
§ 2. — *L'intelligence* 18
§ 3. — *La mémoire* 21

CHAP. II. — **La volonté et la sensibilité** 22

§ 1. — *La volonté* 22
§ 2. — *La sensibilité et la passion* 24
§ 3. — *Le plaisir esthétique et sa cause, le Beau* 27
§ 4. — *Le rire et sa cause, le Comique* 32

CHAP. III. — **La parole et le livre** 34

§ 1. — *Du langage en général* 34
§ 2. — *La parole et l'écrit.* 35

Pages.

§ 3. — *Action de la parole et de l'écrit* 37
§ 4. — *Éducation de l'appareil expressif* 41

LIVRE II. — L'Élocution.

Livres a consulter 45
Introduction 47

Première Section. — *Du style.*

CHAP. I. — **Le mécanisme du langage** 49

§ 1. — *Les moyens grammaticaux* 49

Art. 1. — Le mot 49
Art. 2. — La proposition 55
Art. 3. — La phrase 58

§ 2. — *Les moyens musicaux* 63

Art. 1. — Des éléments musicaux de la parole en général 64
Art. 2. — Le rythme 71
Art. 3. — Versification française 80
I. — La rime 81
II — Mesure syllabique des vers 83
III. — L'accent 86
IV. — Disposition des rimes et des vers 91

§ 3. — *Les figures* 95

CHAP. II. — **Les lois du style** 105

§ 1. — *Beauté de la forme verbale* 105

Art. 1. — La correction 105
Art. 2. — La pureté et l'élégance 108
Art. 3. — La distinction 110

§ 2. — *La vie* 112

Art. 1. — L'originalité 113
Art. 2. — L'ordre 117
Art. 3. — Le mouvement 117

§ 3. — *Le coloris* 118

Art. 1. — Le moyen : le mot pittoresque et l'hypotypose 119
Art. 2. — 1er effet : la comparaison 122
Art. 3. — 2e effet : l'image. 127
Art. 4. — 3e effet : l'allégorie 132
Art. 5. — De l'emploi du coloris 136

CHAP. III. — **Pratique et formation du style** 141

§ 1. — *Principes ou règles générales* 141

Pages.

§ 2. — *Exercices de style* 148
Art. 1. — Exercices préparatoires 148
Art. 2. — Exercices élémentaires 149
Art. 3. — Exercices du style proprement dits 151

DEUXIÈME SECTION. — *Du débit.*

CHAP. I. — **Du débit en général** 155
CHAP. II. — **La diction** 157
CHAP. III. — **L'action** 162
CHAP. IV. — **La lecture et la déclamation** 164

LIVRE III. — La composition.

LIVRES A CONSULTER 167
INTRODUCTION 168

PREMIÈRE SECTION. — *Principes de la composition.*

CHAP. I. — **De l'invention** 169
§ 1. — *La stérilité littéraire et ses remèdes* 169
§ 2. — *Objet de l'invention* 173
§ 3. — *Procédé de l'invention. Les topiques* 175
§ 4. — *Exercices d'invention* 184
Art. 1. — Exercices d'observation 184
Art. 2. — La chrie 186
CHAP. II. — **De la disposition** 187
§ 1. — *De l'ordre* 188
§ 2. — *Différentes espèces d'ordre* 189
§ 3. — *Le plan* 191

DEUXIÈME SECTION. — *Premiers essais de composition.*

CHAP. I. — **La description** 193
§ 1. — *Nature et lois de la description* 194
§ 2. — *Les grands genres de la description* 197
§ 3. — *Exercices* 204
CHAP. II. — **La narration** 206
§ 1. — *Analyse des modèles* 206
§ 2. — *Essence, lois, genres de la narration* 213
§ 3. — *Exercices* 217

Pages

CHAP. III. — **La dissertation ou thèse** 219

§ 1. — *Analyse d'un modèle* 219
§ 2. — *Conseils.* 221

LIVRE IV. — La critique littéraire.

Livres a consulter 227
Introduction 228

CHAP. I. — **Coup d'œil sur l'histoire de la critique littéraire** . . . 228

CHAP. II. — **Principes.** 230

CHAP. III. — **Règles pratiques** 235

DEUXIÈME PARTIE

Les Genres littéraires.

Introduction : Objet de cette deuxième partie. Les genres littéraires, leur évolution, leurs lois. — Méthode 243

LIVRE I. — La conversation.

CHAP. I. — **De la conversation en général** 249

CHAP. II. — **Entretien de vive voix.** 250

CHAP. III. — **La lettre** 252

LIVRE II — Le genre didactique.

CHAP. I. — **Idée du genre.** 259

CHAP. II. — **La littérature scientifique** 263

CHAP. III. — **La littérature historique** 265

LIVRE III. — La poésie.

Livres a consulter 271
Introduction 274

Pages

PREMIÈRE SECTION. — *Notions d'esthétique*

CHAP. I. — **Les Beaux-Arts et l'Art** 275
CHAP. II. — **L'artiste et son œuvre.** 281
CHAP. III. — **La poésie et son objet** 285
CHAP. IV. — **Les écoles littéraires** 292

DEUXIÈME SECTION. — *Les divers genres de poésie*

CHAP. I. — **La poésie épique et descriptive** 302
§ 1. — *L'épopée naturelle* 302
§ 2. — *L'épopée savante* 313
§ 3 — *Le roman* 317
§ 4. — *Les compositions secondaires du genre épique* 322
CHAP. II. — **La poésie lyrique** 326
§ 1. — *Le lyrisme et ses lois* 326
§ 2. — *Le lyrisme grec* 330
ART. 1. — Les éléments musicaux et chorégraphiques dans le lyrisme grec 330
ART. 2. — Le grand lyrisme 332
ART. 3. — L'élégie, les iambes et la chanson 334
§ 3. — *Le lyrisme latin* 337
ART. 1. — Les odes d'Horace 337
ART. 2. — L'élégie 340
§ 4. — *Le lyrisme liturgique chrétien* 341
§ 5. — *Le lyrisme moderne* 345
ART. 1. — Les chants. 345
ART. 2. — L'ode et l'élégie 350
CHAP. III. — **La poésie dramatique** 355
§ 1. — *Du drame en général* 355
ART. 1. — La représentation dramatique 356
ART. 2. — L'action dramatique 359
ART. 3. — Ordonnance du drame 363
§ 2. — *La tragédie* 368
ART. 1. — La tragédie grecque 368
ART. 2. — La tragédie classique 375
ART. 3. — La tragédie chrétienne 378
ART. 4. — Les mystères 382

Pages

§ 3. — *Le drame* 385
ART. 1. — Le drame satyrique et le drame romantique 385
ART. 2. — Le drame moderne 388
§ 4. — *La comédie* 392
§ 5. — *L'opéra ou drame lyrique* 397

CHAP. IV. — **Genres intermédiaires** 399
§ 1. — *Poésies fugitives* 399
§ 2. — *La satire et l'épître* 404
§ 3. — *La poésie didactique* 407
§ 4. — *Les moralistes* 411

LIVRE IV. — L'éloquence

LIVRES A CONSULTER 415
INTRODUCTION 417

PREMIÈRE SECTION. — *La rhétorique*

CHAP. I. — **Vrai concept de l'éloquence** 418
CHAP. II. — **Préparation à l'art oratoire** 423
CHAP. III. — **Les moyens oratoires** 426
§ 1. — *Le prestige personnel de l'orateur.* 426
§ 2. — *La démonstration oratoire* 428
ART. 1. — Le raisonnement rigoureux 428
ART. 2. — Les preuves oratoires. 431
ART. 3. — La dialectique oratoire 434
§ 3. — *Le pathétique.* 441
ART. 1. — De l'art d'exciter les passions 442
ART. 2. — De l'art de calmer les passions 450
CHAP. IV. — **Le discours** 454
§ 1 — *Le discours classique* 454
§ 2. — *Le discours d'après l'ancienne rhétorique* 458
§ 3. — *Le discours actuel* 458

DEUXIÈME SECTION. — *Les genres oratoires*

CHAP. I. — **Éloquence sacrée** 463
§ 1. — *Les principes de la prédication* 463
ART. 1. — Nature de la prédication 464

Pages.

ART. 2. — Les maîtres et leurs leçons. 466
ART. 3. — Lois de l'éloquence sacrée 468

§ 2. — *Des différents genres des discours sacrés* 471

ART. 1. — La prédication pastorale ou populaire 472
ART. 2. — La prédication solennelle ou savante 474
ART. 3. — La conférence 478

CHAP. II. — **Éloquence judiciaire** 482

§ 1. — *L'éloquence judiciaire dans l'antiquité* 483

ART. 1. — Les tribunaux antiques 483
ART. 2. — L'éloquence judiciaire chez les anciens 488
ART. 3. — Le procès « pour la Couronne ». 490

§ 2. — *L'éloquence judiciaire de nos jours* 494

CHAP. III. — **Éloquence délibérative ou politique** 499

§ 1. — *L'éloquence politique chez les anciens* 499

ART. 1. — L'éloquence politique à Athènes 499
ART. 2. — L'éloquence politique chez les Romains 503

§ 2. — *L'éloquence politique contemporaine* 507

ART. 1. — L'éloquence parlementaire. 507
ART. 2. — L'éloquence politique extra-parlementaire 514

CHAP. IV. — **Éloquence d'apparat** 515

CHAP. V. — **Éloquence militaire** 521

CHAP. VI. — **Genres intermédiaires** 522

§ 1. — *La conférence et la causerie* 522
§ 2. — *La Presse* 524

ÉPILOGUE 529

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES. 533
TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS 541

Prolégomènes.

La littérature, son objet, son utilité, son principe fondamental, ses lois, sa méthode. Division de ce manuel.

1. — Les Lettres, les Belles-lettres, les Œuvres littéraires. — Ces noms ne conviennent pas à tous les ouvrages que l'esprit humain crée au moyen de la parole ou de la plume, mais à ceux-là seuls qui se distinguent par l'ordre, la force et l'élégance de l'expression verbale.

Toute parole, soit prononcée de vive voix, soit fixée par l'écriture a pour effet naturel et essentiel d'exprimer une pensée ou un sentiment. Mais cet effet peut être produit de deux manières :

1° Sous une forme plus ou moins défectueuse, rude, incorrecte, gauche, mal tournée, confuse.

2° Avec ordre, avec force et avec élégance.

Les discours et les écrits d'un genre quelconque auxquels manque ce second caractère peuvent avoir de l'importance — voire une importance capitale — comme *documents scientifiques, historiques ou philologiques*, mais ceux-là seuls qui en portent l'empreinte prennent rang parmi ce qu'on appelle les *Œuvres littéraires*.

Remarques. — Les noms *Lettres, Belles-lettres, Œuvres littéraires* sont employés tantôt dans un *sens restreint*, tantôt dans un *sens plus large*.

Dans le premier cas, les *Lettres* sont opposées aux *Œuvres scientifiques*.

Dans le second cas, elles comprennent ces dernières *en tant qu'on les examine au point de vue littéraire*.

Même des ouvrages de médecine, d'astronomie, de mathématiques n'auront leur maximum de valeur que s'ils sont *bien conçus, bien ordonnés, bien écrits*. Comme tels, ils entrent dans la catégorie des Belles-lettres.

2. — On nomme **Littérature :**

1° *L'ensemble des* œuvres *littéraires, soit d'un pays ou d'une époque en*

particulier — c'est ainsi qu'on dit : « La littérature grecque, la littérature du XVII^e siècle » — *soit de tous les pays et de toutes les époques* — c'est ainsi qu'on dit : « La littérature ».

2° *L'ensemble des* CONNAISSANCES *relatives aux belles-lettres.* — C'est ainsi qu'on dit : « Un traité de littérature ».

3. — Objet des études littéraires. — *Ces études doivent être dirigées vers un double but :*

1° *La connaissance théorique des monuments littéraires.*

Cette connaissance peut être plus ou moins étendue : elle peut se borner aux œuvres marquantes d'*une* littérature particulière ou embrasser toute *la* littérature.

2° *La composition ou connaissance pratique de l'art de produire de pareils monuments.*

Cette connaissance comprend :

A. La *théorie* des lois que l'on doit observer pour créer une œuvre littéraire.

B. L'application *pratique* de ces lois à la composition.

REMARQUES. — 1° *Ces deux genres d'études sont distincts, mais inséparables.* Il serait très difficile, pour ne pas dire impossible, de bien goûter et d'apprécier avec justesse un écrivain ou un orateur, si l'on ne s'était exercé soi-même à tenir la plume et à manier la parole. D'autre part — à moins d'être un génie, et les génies sont rares — on n'arrivera guère à bien parler et à bien écrire, si l'on dédaigne de profiter des leçons et des modèles que nous ont laissés les maîtres.

2° *L'apprentissage de la composition et les études littéraires* proprement dites *présupposent* un certain acquis, à savoir :

A. *La connaissance de la* GRAMMAIRE. — Celle-ci est l'art d'exprimer *correctement*, au moyen de mots, ses idées et ses sentiments.

B. *Une connaissance initiale de* L'ART DE LA LECTURE. — *Savoir lire* les auteurs, c'est saisir promptement leur pensée et montrer qu'on l'a saisie, en rendant chacune de ses nuances par le ton et par les inflexions de la voix, par l'accentuation, par l'usage rationnel des pauses et des repos, etc.

C. Une certaine facilité d'exprimer convenablement de vive voix et par écrit des pensées peu complexes.

4. — Utilité des études littéraires. — L'étude de la littérature sainement entendue présente deux avantages capitaux :

1° *Elle initie au vrai* HUMANISME, c'est-à-dire qu'elle donne à l'homme ce

fini, ce je ne sais quoi de distingué qui se révèle dans les créations littéraires les plus parfaites (1).

2° *Elle initie à l'art* DE PARLER ET D'ÉCRIRE, c'est-à-dire, à l'art redoutable et nécessaire d'agir efficacement sur l'âme de nos semblables par le moyen de la parole.

Cet art est *redoutable*, car il est un instrument puissant, pour le mal comme pour le bien. — Il est *nécessaire*, car l'homme est sociable, c'est-à-dire destiné, par sa nature, à avoir des relations avec les autres individus de son espèce. Isolés, nous sommes bien faibles ; unis, nous multiplions nos forces et nos moyens de production, grâce à la division et à la distribution du travail. Or, la parole est le trait d'union entre les hommes.

COROLLAIRE. — L'étude théorique et pratique de la littérature doit donc être le centre des *humanités*, dont le grand but est, comme on l'a dit, *hominem humaniorem facere*, « perfectionner dans l'homme les prérogatives qui constituent sa dignité ».

5. — Principe fondamental de la littérature. — La règle *immédiate* de l'appréciation et de la composition littéraires est le *goût*. Mais, si le goût se réduit à l'*impression personnelle du moment*, ou s'il ne se base que sur *une autorité*, si respectable soit-elle, les jugements qu'il porte et la route qu'il trace sont arbitraires et partant contestables.

Il s'ensuit que la *critique et la théorie littéraires doivent de toute nécessité être fondées en raison*, c'est-à-dire qu'il leur faut un *principe certain, absolu, immuable*.

Ce principe est la règle fondamentale de l'art de bien parler et de bien écrire que la raison déduit *à priori* de la nature même de l'œuvre littéraire.

En voici l'énoncé :

LE MÉRITE D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE CONSISTE ESSENTIELLEMENT ET UNIQUEMENT DANS LA PLÉNITUDE DE LA VÉRITÉ, *c'est-à-dire dans la double équation :*

1° *Entre la pensée et son objet :* VÉRITÉ DE LA PENSÉE, DU FOND.

2° *Entre la pensée et son expression :* VÉRITÉ DE L'EXPRESSION, DE LA FORME (2).

---

(1) Au XVIe siècle, sous l'influence des idées de la Renaissance, on considéra les lettres grecques et latines comme ayant exclusivement droit au nom de *humaniores litterae, lettres humaines par excellence* : on appela *humaniste* celui « qui litteras humaniores collet ». Ce concept était trop étroit et faux. — Sur l'*Humanisme*, voyez J. JANSSEN, *L'Allemagne et la Réforme* (trad. par E. Paris, 6 vol. Paris. E. Plon, 1887-1902). t. II, pp. 1 et suiv.

(2) *Veritas est adaequatio, rei et intellectus.* (S. THOMAS, *Somme Théol.* 1a. q. 16. a. 1. c.)

6. — Explication de ce principe.

I. Vérité de la pensée. — Quel que soit l'objet dont nous nous occupons, notre pensée ne sera vraie que si, le reflétant avec fidélité, elle nous en donne une vision vive, nette, exacte. *Il faut que nous le connaissions, tel qu'il est en soi*, sans erreur aucune, sans lui attribuer des qualités qu'il n'a pas, mais aussi sans lui enlever celles qu'il a, sans le grandir ni le rapetisser.

De plus, il importe que cet objet, une fois connu, fasse sur nous l'impression que réclament sa nature et la nôtre ; il doit provoquer notre sympathie ou notre antipathie, suivant que l'un ou l'autre de ces sentiments lui est dû et dans le degré qui lui est dû. Si une de ces conditions manque, la pensée n'a pas toute la vérité requise.

II. Vérité de la forme. — La parole éveille dans l'âme de celui qui l'entend certaines idées, certaines images, certaines émotions.

Pour qu'elle soit *vraie*, ces idées, ces images, ces sentiments doivent ne pas être quelconques, mais répondre fidèlement aux idées, aux images, aux sentiments que l'auteur veut communiquer à ceux à qui il s'adresse ; en d'autres termes, il faut qu'il y ait équation entre la pensée de l'auteur et l'effet virtuellement contenu dans les mots qu'il prononce ou écrit.

7. — Démonstration du principe fondamental.

I. Nécessité de la vérité de l'expression. — En dernière analyse, l'œuvre littéraire se réduit à la parole, et la parole est, par essence, le moyen principal d'agir sur l'âme de nos semblables.

Il est évident que si son effet ne répond pas bien à la pensée et à l'intention de son auteur ; si, par exemple, elle est obscure ou ambiguë, l'œuvre est défectueuse.

Ainsi les calembours suivants, nullement volontaires, de d'Arlincourt suffiront à ridiculiser cet auteur :

On m'appelle *à régner*...
Je vis sur la montagne et j'aime *à la vallée*...

Tout le monde reconnaît que la vérité de l'expression est indispensable. Beaucoup estiment même qu'en elle réside *toute* la valeur *littéraire* d'un discours ou d'un écrit. C'est une grave erreur.

II. Nécessité de la vérité de la pensée, du fond. — Dès que, dans un écrit ou dans un discours, nous nous heurtons à une contre-vérité manifeste, nous ressentons une impression pénible que rien ne compense. En voici la raison. *L'esprit de l'homme est fait pour la vérité.* Celle-ci est son aliment. Il souffre lorsqu'elle lui est dérobée ; il jouit quand il entre en sa possession.

Or, *la parole s'adresse avant tout à l'esprit* et elle ne met en jeu les autres facultés que pour atteindre celle-là.

Si donc elle n'est pas le véhicule d'une vérité, elle ne pourra remplir son rôle. D'autre part, plus elle renferme de vérité, mieux elle le remplit.

8. — COROLLAIRES. — De tout ce qui précède, découlent immédiatement les conséquences suivantes :

1° TOUTE ERREUR DANS LA PENSÉE OU DANS L'EXPRESSION REND L'ŒUVRE DÉFECTUEUSE.

En effet, une œuvre tend à produire dans l'esprit de l'auditeur ou du lecteur l'image d'un objet qui se réfléchit — comme dans deux miroirs combinés — d'abord dans la pensée de celui qui parle ou écrit, ensuite dans sa parole. Evidemment, dès que l'un des deux réflecteurs ne rend pas bien l'objet, l'image que perçoit l'observateur sera difforme, altérée, trouble.

2° MÊME AU POINT DE VUE STRICTEMENT LITTÉRAIRE, TOUT LIVRE, TOUT DISCOURS QUI PRÊCHE L'ERREUR OU L'IMMORALITÉ EST DIFFORME ET MAUVAIS.

En effet, tout en affectant de nourrir l'intelligence, il l'empoisonne ; tout en affectant d'ennoblir le cœur, il le souille et le déprave ; il *produit donc un effet contre nature ; il est monstrueux.*

C'est là une loi générale et qui n'admet aucune exception. Le savant, l'orateur, le poète doivent avoir pour but la manifestation de la vérité. Seulement, le savant la proposera en tant qu'elle est l'objet de notre connaissance ; l'orateur, en tant qu'elle est utile et aimable ; le poète, en tant qu'elle est une source de jouissances nobles.

3° LA FORME (figures, images, rythme, etc.) N'A DE VALEUR QU'EN TANT QU'ELLE DONNE AU FOND, A L'IDÉE, TOUT SON RELIEF ET TOUTE SA FORCE.

4° L'ŒUVRE LITTÉRAIRE A UNE VALEUR D'AUTANT PLUS GRANDE QU'ELLE MANIFESTE UNE PLUS GRANDE SOMME DE VÉRITÉ DANS UNE FORME VERBALE PLUS PARFAITE.

9. — EXEMPLE D'APPLICATION DE CE PRINCIPE :

Que faut-il penser des *Provinciales* de Pascal*, considérées comme œuvre littéraire, objectivement, c'est-à-dire abstraction faite des intentions bonnes ou mauvaises de l'écrivain ?

Si, sans méfiance, vous lisez ce livre une première fois, vous serez charmé, entraîné, subjugué par une phrase simple, nette, ferme, coulante ; par l'art de tout mettre en scène d'une manière vivante et pittoresque ; par la gradation de l'intérêt et de la démonstration ; par le

ton parfois comique, parfois tragique, toujours animé ; et, comme tant d'autres, vous fermerez le livre, convaincu de la thèse de Pascal et révolté de l'immoralité de ses adversaires. Or, tel était bien l'effet que l'auteur avait en vue : c'étaient ces idées, ces spectacles, ces impressions qu'il voulait donner à ses lecteurs. *La vérité de l'expression* est donc parfaite, et *à ce point de vue,* le livre est un chef-d'œuvre.

Mais relisez ensuite ces mêmes lettres, en vous servant de l'édition en deux volumes publiée à Paris, chez Didot, en 1851, par l'abbé Maynard, sous le titre : *Les Provinciales de Pascal et leur réfutation consistant en introductions et nombreuses notes historiques, littéraires, philosophiques et théologiques.* A chaque page, vous constaterez que — sciemment ou inconsciemment, peu importe — l'auteur vous trompe et vous égare, alors qu'il aurait pu et dû l'éviter ; vous le surprendrez en flagrant délit de calomnie; vous le verrez multiplier les équivoques, tronquer les textes qu'il cite, les détourner de leur vrai sens, fausser les faits, etc. Cette fois, vous serez révolté de l'immoralité de son procédé, et vous direz : « *Cet homme* est sans doute un génie et son style est d'une magie incomparable, mais *son œuvre* n'en est pas moins fausse et hideuse. Il m'a fait prendre l'erreur pour la vérité, comme on dissimule un poison mortel en le mêlant à un vin délicieux ; il a imprégné mon esprit du venin de l'erreur. Je me croyais convaincu, éclairé ; je n'étais qu'abusé et séduit. » En d'autres termes, dans ce livre, *la pensée manque de vérité,* et comme ce défaut est fondamental, il vicie l'œuvre tout entière.

10. — Autre exemple :

Leconte de Lisle* a dépeint, dans une pièce célèbre, l'engourdissement et l'espèce d'anesthésie que produisent les grandes chaleurs. La description est vive au point de nous faire en quelque sorte éprouver et sentir nous-mêmes ces effets. La voici :

Midi, roi des étés, étendu sur la plaine,
Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu,
Tout se tait. L'air flamboie et brûle sans haleine ;
La terre est assoupie en sa robe de feu.

L'étendue est immense, et les champs n'ont point d'ombre,
Et la source est tarie où buvaient les troupeaux ;
La lointaine forêt, dont la lisière est sombre,
Dort là-bas, immobile, en un pesant repos.

Seuls, les grands blés mûris, tels qu'une mer dorée,
Se déroulent au loin, dédaigneux du sommeil ;
Pacifiques enfants de la terre sacrée,
Ils épuisent sans peur la coupe du soleil.

Parfois, comme un soupir de leur âme brûlante,
Du sein des épis lourds qui murmurent entre eux,
Une ondulation majestueuse et lente
S'éveille et va mourir à l'horizon poudreux.

Non loin, quelques bœufs blancs, couchés parmi les herbes,
Bavent avec lenteur sur leurs fanons épais,
Et suivent de leurs yeux languissants et superbes
Le songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais.

Jusqu'ici, nous ne pouvons qu'admirer sans réserve : le tableau est d'une vérité saisissante ; l'objet décrit est observé et reproduit avec un égal bonheur.

Mais, comme l'a dit M. Jules Lemaître[4] *(Les Contemporains,* 2e série, p. 10), « Leconte de Lisle est un grand pessimiste et un grand impie réfugié dans la contemplation esthétique, un révolté qui, pour goûter la paix, s'est fait bouddhiste et sculpteur de strophes ». D'après lui, tout est mauvais, et le suprême bonheur de l'homme serait de s'abîmer dans une espèce de *nirvana,* d'anéantissement, d'insensibilité morale. Du magique tableau que nous venons de contempler, il fait le *symbole* de cet idéal, et poursuit :

Homme, si, le cœur plein de joie ou d'amertume,
Tu passais vers midi dans les champs radieux,
Fuis ! la nature est vide et le soleil consume :
Rien n'est vivant ici, rien n'est triste ou joyeux.

Mais *si, désabusé des larmes et du rire,*
Altéré de l'oubli de ce monde agité,
Tu veux, ne sachant plus pardonner ou maudire,
Goûter une suprême et morne volupté,

Viens ! le soleil te parle en paroles sublimes ;
Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin,
Et retourne à pas lents vers les cités infimes,
Le cœur trempé sept fois dans le néant divin.

Ici encore *la vérité de l'expression* est entière, mais *la vérité de la pensée* manque : en vers magnifiques, le poète *exalte* un système philosophique aussi erroné que désespérant : l'oreille et l'imagination du lecteur jouissent, mais sa raison est choquée. La pièce, bien que renfermant *des beautés* de premier ordre, ne pourrait, sans abus, être qualifiée de *belle.*

11. — Les lois de la Littérature *ne sont que les règles résultant de l'application du principe fondamental à la composition,* en tenant compte des exigences du milieu dans lequel l'œuvre s'élabore. *Elles sont donc essentiellement variables.*

Exemple. — Les lois de la tragédie *grecque* ne conviennent pas à *toute* tragédie, moins encore à tout drame.

Les grands écrivains et les grands orateurs, les maîtres, font cette adaptation comme d'instinct ; ils ont l'intuition de ce qu'on appelle « le moment »,

et de ses exigences ; ils sentent comment ils doivent s'y prendre pour produire sur leur public l'effet qu'ils recherchent.

Dès lors, le moyen le plus sûr de reconnaître les lois littéraires, c'est de procéder par induction en appliquant cette méthode à L'ÉTUDE COMPARÉE DES CHEFS-D'ŒUVRE.

Les FAITS GÉNÉRAUX que l'on constatera seront les lois recherchées.

REMARQUE. — L'induction n'est sûre et légitime que si elle est fondée sur une observation complète, c'est-à-dire si elle passe en revue toutes les conditions dans lesquelles les faits de même ordre peuvent se produire. Si l'examen n'est pas assez étendu, les conclusions sont toujours incertaines et presque toujours fausses.

Le XVII^e^ siècle a commis cette faute. L'école dont Boileau fut le législateur, ne prend en considération que les productions littéraires de la Grèce et de Rome antique. Elle généralisa bien des conclusions qui ne valaient que pour ces pays et cette époque.

12. — Méthode des études littéraires.

1° En se servant du principe fondamental comme de pierre de touche, *on fait d'abord le triage des œuvres réputées remarquables. On retient celles qui méritent d'être regardées comme* MODÈLES.

Cette sélection est le fruit d'un triple travail dont chacune de ces œuvres doit être l'objet :

A. *L'analyse du fond, des choses (res)*, dont l'auteur s'occupe.

B. *L'analyse de la forme verbale* sous laquelle la pensée est exprimée.

C. *La critique* ou jugement *raisonné* du fond et de la forme.

2° *On compare les œuvres modèles entre elles et l'on est amené à les partager en plusieurs groupes* d'après leurs caractères communs.

Ces groupes sont les GENRES LITTÉRAIRES.

Du premier coup d'œil, on distinguera un genre poétique, un genre oratoire, un genre didactique, etc.

Ce classement sera poussé plus loin. Dans le genre oratoire, on reconnaitra un genre sacré et un genre profane ; celui-ci, à son tour, se subdivisera en genre délibératif ou politique, genre judiciaire, etc.

3° *En recherchant la raison, le pourquoi de la supériorité des chefs-d'œuvre, on trouve* quelles conditions ils ont dû remplir pour avoir cette excellence ; par le fait, on détermine LES LOIS DU GENRE auquel ils appartiennent.

4° Enfin, *en recherchant les qualités communes à tous les genres,* on découvre les LOIS GÉNÉRALES DE LA LITTÉRATURE.

Remarque. — Le jeune littérateur lira ou entendra avec fruit des *conférences historiques et critiques sur les grands écrivains et sur leurs œuvres principales ;* elles l'aideront et le guideront dans ses investigations et dans ses jugements : mais, en aucun cas, elles ne peuvent le dispenser d'*étudier les œuvres littéraires en elles-mêmes et par lui-même : la science ne s'acquiert qu'à ce prix.*

13. — Division de ce manuel.

Les résultats de l'*étude analytique* dont la marche vient d'être indiquée, se groupent d'eux-mêmes en deux grandes catégories : la première comprenant les faits qui concernent la littérature en général ; la seconde, ceux qui se rapportent à chaque genre en particulier.

Leur *synthèse* ou *exposé systématique* se partage donc naturellement en deux grandes parties :

1° *La théorie générale des belles-lettres,* qui expose et démontre les lois communes à tous les genres.

2° *La théorie spéciale des genres littéraires*, c'est-à-dire de la Conversation, de la Littérature didactique (Science. Histoire), de la Poésie et de l'Éloquence.

Première Partie

THÉORIE GÉNÉRALE

DES

Belles-Lettres.

INTRODUCTION

Objet, base et division de la Théorie générale des Belles-Lettres.

14. — L'objet de la Théorie générale des belles-lettres est :

1° La *production* des œuvres littéraires ou COMPOSITION.

2° Leur *appréciation* ou CRITIQUE.

— « Comment la parole peut-elle produire tel effet sur telles et telles personnes, dans telles et telles circonstances ? »

— « L'action exercée par tel écrit ou par tel discours répond-elle à l'intention qu'avait, que devait avoir l'auteur ? »

Ces deux questions se posent au sujet de n'importe quelle œuvre, la première avant, la seconde après sa composition. Il appartient donc à la Théorie générale des belles-lettres d'indiquer comment il faut les résoudre.

15. — Base nécessaire de cette Théorie : la Psychologie littéraire.

L'œuvre littéraire n'est autre chose que l'action exercée au moyen de la parole par l'*âme* de l'orateur ou de l'écrivain sur l'*âme* de l'auditeur ou du lecteur (n° 7).

Dès lors, pour se l'expliquer, pour la diriger convenablement et pour la bien juger, il faut connaître *l'âme en tant qu'elle agit par la parole* et *en tant qu'elle subit l'influence de la parole*.

Cette partie de la PSYCHOLOGIE (ψυχή, λόγος, science de l'âme) est à bon droit dénommée LITTÉRAIRE, parce que ce qualificatif détermine son objectif spécial.

16. — Ordre à suivre dans la théorie de la composition.

Au point de vue spéculatif, la composition apparaît comme la résultante d'une double élaboration :

1° *L'élaboration de la pensée*, qui comprend elle-même un double travail.

A. *L'invention,* ou recherche des matériaux.

B. *La disposition,* ou mise en œuvre de ces matériaux.

2° *L'élaboration de l'expression, l'élocution.*

Mais, *en pratique,* il en va tout autrement. L'invention, la disposition et l'élocution sont toujours menées plus ou moins de front.

Au fur et à mesure qu'on trouve des idées, on en ébauche déjà l'expression et on les situe — au moins provisoirement — dans telle ou telle partie de l'œuvre projetée. Ensuite, tant que l'on parle ou que l'on écrit, les mots dont on se sert, les corrections que l'on fait, suggèrent des idées nouvelles ou modifient celles que l'on avait. On remanie le plan et l'ordre adoptés d'abord ; parfois même, tout est bouleversé et refondu. Bref, *la pensée et le langage réagissent constamment l'un sur l'autre.*

D'autre part, l'expérience montre que *l'initiation à l'art de composer doit procéder par étapes.*

Il importe que les jeunes gens s'exercent d'abord à des travaux plus simples, dont l'élocution fait à peu près toute la difficulté.

Quand de cette manière ils se sont fait la main, ils peuvent entreprendre des compositions de quelque étendue. C'est pourquoi il convient de traiter en premier lieu de *l'élocution* et ensuite de *la composition* proprement dite.

17. — Division de cette première partie. — La théorie générale des belles-lettres se partage donc en quatre livres :

LIVRE I. — *Notions de Psychologie littéraire.*
LIVRE II. — *L'Élocution.*
LIVRE III. — *La Composition.*
LIVRE IV. — *La Critique.*

LIVRE PREMIER

Notions de Psychologie Littéraire

LIVRES A CONSULTER

Bossuet, *De la connaissance de Dieu et de soi-même*. — A. Castelein, S. J., *Cours de philosophie*. I. Logique 3. Bruxelles, Dewit, 1906. II. Psychologie 3. ibid. 1905. — S. E. le Card. Mercier, *Psychologie* 8. Louvain, rue des Flamands, 1908. — J. J. van Biervliet, *Éléments de psychologie humaine*. Gand, Siffer, 1895. — Id. *Esquisse d'une éducation de la mémoire*. Gand, Siffer, 1903. — P. Peeters, S. J., *Langage et pensée*. Revue des Questions scientifiques. Janvier 1897, pp. 138-181. — *Pensée et langage* (id. Octobre, 1897, pp. 449-484). — G. Longhaye, S. J., *Théorie des Belles-lettres*. L'âme et les choses dans la parole 2. Paris, Retaux-Bray, 1889. — M. Ajam, *La parole en public*. Paris, Chamuel, 1895. Chap. I, II et III.

18. — **Division de ce traité.** — Nous ne voyons pas directement notre âme, mais elle se manifeste à nous dans ses opérations. Ainsi j'ai conscience des actes par lesquels je pense, je me souviens, je veux, etc. Par le fait, je constate que j'ai en moi une *puissance ou faculté* de penser, une autre de me souvenir, une autre de vouloir, etc. Au point de vue littéraire il importe de connaître, parmi ces facultés ou puissances de l'âme :

1° Celles par lesquelles l'homme *pense* (chapitre Ier).
2° Celles par lesquelles il *veut* et *sent* (chapitre II).
3° Celles par lesquelles il *exprime* ses pensées, ses volontés et ses sentiments (chapitre III).

CHAPITRE Ier

LES FACULTÉS MENTALES

19. — Trois facultés collaborent à la pensée :

1° Les sens et leur collecteur, l'imagination.
2° L'intelligence.
3° La mémoire.

§ Ier. — Les sens et l'imagination.

20. — **Les sens extérieurs** — *la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher* — permettent à l'esprit d'atteindre le monde *matériel*. Par eux nous *connaissons* certaines propriétés des corps qui sont à notre portée.

Par *l'ouie*, nous percevons les sons et les bruits ; par *la vue*, la couleur et la forme des objets ; par *l'odorat*, leur odeur ; par *le goût*, leur saveur ; par *le toucher*, enfin, leur plus ou moins de consistance, de chaleur et d'humidité. Chacun de ces sens a son *organe* respectif : l'oreille, l'œil, etc.

La vue et l'ouie sont dits sens *supérieurs*, parce qu'ils sont moins grossiers et concourent davantage au travail intellectuel.

21. — **L'imagination** est une faculté qui recueille les diverses sensations, les conserve à l'état latent et les fait revivre, soit sans modification (IMAGINATION REPRODUCTRICE), soit avec modification (IMAGINATION CRÉATRICE).

EXEMPLE.— Je vois devant moi un ruisseau. Si je ferme les yeux, je puis continuer à le voir, d'un regard intérieur, tel que je l'ai vu en réalité. Cette *vision interne* est le fait de *l'imagination reproductrice*. — J'ai vu aussi du sang. Je puis réveiller ces deux sensations, les mêler et voir un ruisseau de sang. Cette combinaison est l'œuvre de *l'imagination créatrice*.

L'imagination a pour *organe* certaines parties du *cerveau*.

22. — L'observation démontre que **les images cérébrales s'associent, soit en groupes, soit en séries**. Ces associations sont causées soit par la *ressemblance des images*, soit par la *simultanéité des sensations* qui leur ont donné naissance.

Ainsi, soit une personne qui a vu tuer un homme par la décharge d'un fusil. Qu'il lui arrive d'entendre plus tard un autre coup de fusil, l'image du premier coup sera aussitôt évoquée (ressemblance) ; à son tour, elle évoquera les images de toutes les sensations qui ont accompagné l'audition de ce premier coup (simultanéité).

23. — La **vivacité de l'imagination** a une infinité de degrés : elle dépend surtout du tempérament, de l'âge et de l'exercice. Quand elle atteint son maximum, les objets sont projetés avec tout le relief et le coloris de la réalité.

Brière de Boismont (*Des Hallucinations*. Paris, 1852. p.40) rapporte les deux faits suivants : Un peintre portraitiste faisait poser ses modèles pendant une seule séance d'une demi-heure. « Lorsque je voulais continuer le portrait, disait cet artiste, je prenais l'homme dans mon esprit, je le mettais sur la chaise, où je l'apercevais aussi distinctement que s'il y eût été en réalité. Je regardais de temps à autre la figure imaginaire et je me mettais à peindre ; je suspendais mon travail pour examiner la pose, absolument comme si l'original eût été devant moi. »

Quand le célèbre Talma entrait en scène, il avait le pouvoir, par la force de la volonté, de faire disparaître à ses yeux les personnes qui composaient son nombreux et brillant auditoire et de leur substituer autant de squelettes. Lorsque son imagination avait ainsi rempli la salle

de ces singuliers spectateurs, l'émotion qu'il éprouvait donnait à son jeu une telle force, qu'il en résultait souvent les effets les plus saisissants.

Michel-Ange *voyait* dans le bloc de marbre la statue à laquelle il travaillait, et c'était avec une espèce de rage qu'il la dégageait, à coups de ciseau, de la gangue dont elle lui semblait enveloppée.

La promptitude de l'imagination n'est pas moins prodigieuse que sa vivacité. A. Maury (*Le Sommeil et les Rêves*, p. 139) rapporte un rêve que lui causa un jour la chute de la flèche de son lit. Cet objet, en l'atteignant au cou, évoqua en son esprit le souvenir de la guillotine et de la Terreur. Il crut assister à des scènes de massacre, se vit arrêter lui-même, juger, condamner, conduire à l'échafaud, exécuter. Or, ces visions multiples se succédèrent en un clin d'œil, puisqu'il se réveilla au moment où il se sentit frappé et que cette sensation avait été le point de départ de son rêve.

24. — L'imagination est collaboratrice nécessaire de l'esprit. — Elle lui présente les images sensibles qui sont en quelque sorte la matière sur laquelle travaille la pensée.

Nos connaissances acquises par les sens sont donc le point de départ de nos connaissances intellectuelles (1)

De plus, **toute idée est accompagnée d'une image sensible ou phantasme**. Réciproquement, **toute image sensible met l'esprit en activité.**

Au point de vue littéraire, ces faits sont d'une importance capitale. (Voyez nos 71, 129 à 145, 157, 176, 197, 198, 209, 210, 229, 230, 232, 233, 236, 290).

§ 2. — L'intelligence.

25. — L'intelligence et ses opérations. — L'INTELLIGENCE est la faculté spirituelle et partant inorganique par laquelle nous connaissons les choses d'une manière immatérielle.

Les OPÉRATIONS par lesquelles elle nous met en possession de cette connaissance sont au nombre de trois :

La perception des idées ou idéation.
Le jugement.
Le raisonnement.

26. — 1re opération de l'esprit : l'idéation. — Chaque fois que l'imagination présente à l'esprit l'image sensible d'un objet, l'esprit perçoit cet objet

(1) Omnia quæ in praesenti intellegimus, cognoscuntur a nobis per comparationem ad res sensibiles naturales. (S. THOMAS, *Somme Théol.* 1a, q. 84, a. 8, c.)

en se le représentant dans une image *immatérielle,* vivante, mentale, que nous appelons IDÉE (*idea*, ἰδέα, ἰδεῖν).

EXEMPLE. — Je vois une chênaie. De l'image *sensible* des arbres qui la composent, mon esprit dégage, ou, comme on dit, *abstrait*, les caractères qui leur sont communs ; il acquiert ainsi la *notion générale* ou *idée* de *chêne*. D'une manière analogue, il acquiert l'idée de *peuplier*, de *bouleau*, de *saule*, etc. Enfin, en abstrayant les caractères communs au chêne, au peuplier, au bouleau, au saule, etc., il acquiert l'idée d'*arbre*.

On le voit, l'idéation est la *résultante de l'activité parallèle de l'esprit et de l'imagination*.

L'intervention de l'imagination explique :

1° *La fatigue* causée par le travail intellectuel Cette fatigue n'affecte pas l'esprit, faculté inorganique, mais bien le cerveau, organe de l'imagination.

2° *L'aliénation mentale*. Le cerveau dérangé ne fonctionnant plus d'une manière convenable est un instrument défectueux et insuffisant. L'esprit ne peut plus s'en servir et est réduit à l'impuissance, faute d'outil.

27. — *La contribution de l'imagination dans l'idéation est très variable.* — C'est là encore un fait qui, au point de vue littéraire, entraîne de graves conséquences.

Quand on a, par exemple, l'idée que nous exprimons par le mot « homme », l'imagination représente toujours quelque chose. Seulement ce quelque chose varie selon les individus, et, chez le même individu, selon les circontances. Tantôt c'est telle personne ; tantôt, soit un dessin, soit un tableau où figure un homme ; tantôt le mot « homme » *écrit* ou *imprimé* ou *entendu*, etc.

REMARQUE. — *Certaines* personnes ont *l'habitude* de se servir, en pensant, *d'images sensibles*, *toujours de la même espèce* Le Dr Charcot a notamment observé les types suivants, dits TYPES DE CHARCOT :

1° *Les verbo-auditifs*. — Chez eux, penser, c'est entendre parler intérieurement. Ils ont comme l'impression qu'un personnage invisible leur souffle les mots avec lesquels ils pensent.

2° *Les verbo-moteurs* pourraient dire comme le Numa Roumestan de Daudet : « Quand je ne parle pas, je ne pense pas. » Ils ont toujours les mots au bout de la langue ; chez eux, la parole accompagne ou même précède en quelque sorte la pensée.

3° *Les verbo-visuels* lisent intérieurement leur pensée, c'est-à-dire que, lorsqu'ils pensent, ils voient dans leur imagination *écrits ou imprimés les mots qui expriment leur pensée.*

4° *Les graphiques* ont besoin d'écrire pour préciser leur pensée.

28. — Gouvernement de l'idéation par la volonté. — L'observation établit la loi que voici : « Une fois que l'imagination a présenté à l'esprit une » image sensible quelconque, elle le sollicite à s'occuper des phantasmes

» associés en elle à cette première image (nº 22). Mais la volonté peut réagir » d'une manière plus ou moins vigoureuse. »

De là les deux cas suivants :

1° *La volonté, éclairée par la raison domine l'imagination, la contrôle, la dirige et la force à travailler sous ses ordres.* Elle concentre L'ATTENTION sur les images cérébrales LOGIQUEMENT *reliées* à l'objet que l'esprit considère en ce moment, et la détourne des autres phantasmes que l'imagination lui présente.

2° *L'imagination échappe à la surveillance et à l'empire de la raison.* Abandonnée à elle-même, elle ravive les images cérébrales sans aucun ordre logique, selon la loi mécanique et externe de leur association (nº 22).

De pareils écarts produisent :

A. *Les distractions.* Il ne faut pas confondre celles-ci avec l'état mental d'un homme qui se laisse absorber par la méditation au point de ne plus remarquer ce qui se dit ou se fait autour de lui.

B. *La difficulté qu'éprouvent certaines personnes à suivre une série d'idées et surtout une suite de raisonnements.* C'est ce qui arrive surtout aux enfants et aux gens peu habitués au travail intellectuel. Chez eux, l'âme est plus absorbée par la vie des sens, et partant le mécanisme de l'association des images est très actif.

C. Les *rêves* de la nuit et les *rêveries* du jour.

D. Les *hallucinations*, c'est-à-dire l'impuissance de la raison à distinguer le jeu de l'imagination et les perceptions réelles des sens : c'est le premier degré de la folie.

E. Les *incohérences* et les *extravagances* de certains écrivains et orateurs plus ou moins déséquilibrés.

29. – 2me opération de l'esprit : le jugement. — *Comparant deux idées*, nous saisissons le rapport d'inclusion ou d'exclusion qui existe entre elles, ou plutôt entre les objets qu'elles représentent.

Ex. : Je constate et me dis intérieurement que « *cette encre est noire* » que « *ce mur* n'est pas *blanc* ».

Au point de vue de la *forme*, le jugement est *affirmatif* ou *négatif*.

Ex. : « Cette encre *est* noire. » — « Ce mur *n'est pas* blanc. »

Au point de vue de l'*extension*, il est *universel* ou *particulier*, suivant qu'il porte sur une catégorie tout entière, ou seulement sur un ou quelques individus.

Ex. : *Jugement universel : Les* hommes (c'est-à-dire : *tous* les hommes) sont mortels.
Jugements particuliers : Un homme est mort. — *Des* hommes ont été assassinés.

30. — 3me opération de l'esprit : le raisonnement.—*Comparant deux jugements*, d'une vérité qui nous est connue nous en inférons une autre qui nous était inconnue ou qui pouvait paraître douteuse.

Ex. — Tout composé est sujet à dissolution et périssable ; or, l'homme est composé d'une âme et d'un corps : donc il est sujet à dissolution et périssable.

§ 3. — La Mémoire.

31. — La Mémoire est la faculté d'évoquer et de reconnaître les sensations, les pensées, les sentiments *que nous avons eus*, les actes *que nous avons accomplis précédemment*, ainsi que leurs objets.

Ses *qualités* sont : *la promptitude*, *la fidélité* ou *exactitude* et *la ténacité*.

La mémoire joue un rôle très important dans tout travail intellectuel, en particulier dans la composition littéraire.

Il convient de distinguer *la mémoire des choses* et *la mémoire des mots*.

Qu'il s'agisse de choses ou de mots, il faut distinguer encore la *mémoire sensible* qui ne ressuscite que des sensations et des impressions non ordonnées, et la *mémoire intellectuelle*.

Celle-ci est une *faculté mixte* : quand elle fonctionne, *l'imagination* présente *de nouveau* à l'esprit *les phantasmes avec lesquels il a opéré*, et ce *dans l'ordre logique dans lequel la pensée les a associés* : *l'esprit* alors refait le travail intellectuel *jadis* accompli et passe en revue ses idées, ses jugements, ses raisonnements antérieurs.

32. — La Mnémotechnie. — La mnémotechnie (μνήμη, τέχνη) est l'art de gouverner la mémoire de manière à retenir les choses dont on veut garder le souvenir.

L'expérience apprend que pour obtenir ce résultat il faut deux conditions :

1° *Éviter la fatigue cérébrale*, qui paralyse la mémoire.

2° *Concentrer l'intérêt et l'attention* sur *les choses* que l'on veut retenir et sur *l'ordre* dans lequel on les veut retenir.

33. — Mnémotechnie de la mémoire verbale. — Pour retenir un texte :

1° Faites-en l'analyse, et imprimez dans votre souvenir la suite des idées.

Ex. — Soit la fable de La Fontaine* : *Le Chêne et le Roseau*. « Le chêne plaint le roseau de sa faiblesse ; il se vante de sa propre force, qui lui fait braver la tempête. — Réplique du roseau, etc. »

2° Fixez votre attention sur la série des images verbales des mots dont se compose le texte.

Remarque. — Cette application de l'esprit comporte divers procédés, à savoir :

A. *Regarder* avec attention les caractères écrits ou imprimés qui représentent les mots (groupement des images verbales *visuelles*).

B. *Écouter* avec attention le son de ces mots (groupement des images verbales *auditives*).

C. *Prononcer* les mots, fût-ce à voix basse, voire seulement des lèvres, mais *avec attention* (groupement des images *verbo-motrices*, c'est-à-dire des images des mouvements que font les muscles de l'appareil phonateur).

D. *Les écrire*, toujours avec attention, en soulignant certains d'entre eux (groupement des images verbales *motrices de l'écriture*).

E. *Répéter mentalement*, mais toujours avec attention, un des actes que nous venons de passer en revue.

F. *Combiner ces divers moyens.*

L'expérience démontre que l'efficacité de ces moyens est relative aux dispositions et au tempérament. Telle personne retiendra avec la plus grande facilité ce qu'elle a vu, telle autre ce qu'elle a entendu, etc. *Chacun doit donc s'examiner et s'étudier soi-même pour reconnaître quel procédé d'association des images* (visuelles, auditives, verbo-motrices) *convient le mieux à son état cérébral.*

3° S'il s'agit d'apprendre par cœur un texte *pour le réciter*, apprenez-le en prononçant les mots, afin d'en avoir dans la mémoire les images auditives et verbo-motrices. Si ce sont des vers, marquez-en fortement le rythme.

CHAPITRE II

LA VOLONTÉ ET LA SENSIBILITE

34. — Les belles-lettres n'agissent pas seulement sur l'intelligence et l'imagination ; par leur intermédiaire, elles mettent aussi en branle *la volonté* et *la sensibilité*. Parmi les effets qu'elles produisent sur cette dernière faculté, il convient d'étudier d'une manière spéciale l'excitation et l'apaisement des *passions, le plaisir esthétique* et *le rire.*

§ 1er. — La volonté.

35. — **La volonté** est cette faculté *inorganique* par laquelle nous nous portons vers *ce que notre intelligence nous présente comme* BON, et par laquelle nous nous détournons de *ce que cette même intelligence nous présente*

comme MAUVAIS. Elle exerce sur les autres facultés un certain pouvoir, mais celui-ci n'est pas absolu.

REMARQUE. — *Deux espèces d'actes doivent être attribués à la volonté.*

1° *Ceux qui émanent immédiatement d'elle ;* ils sont toujours purement intérieurs. — Ainsi, quand je veux quelque chose, ma parole, mon attitude, l'expression de mon visage peuvent révéler cet acte, mais cet acte lui-même échappe aux observations de tout autre que moi.

2° *Les actes que la volonté commande à d'autres facultés*, dans les limites dans lesquelles elle peut les influencer — Ainsi, quand je parle, ma parole est « volontaire », parce que, sur l'ordre que ma volonté leur intime, mes organes vocaux produisent des sons articulés.

36. — LE MOTEUR ET LE GUIDE DE LA VOLONTÉ EST L'INTELLIGENCE. Elle remplit cette double fonction en présentant les objets à la volonté sous un ou plusieurs des aspects suivants :

1° Comme une chose qui répond aux exigences de notre nature raisonnable et la perfectionne — ou le contraire : c'est L'HONNÊTE ET LE DÉSHONNÊTE.

2° Comme une cause de considération, de GLOIRE, — ou de déconsidération, de HONTE.

3° Comme un moyen de parvenir à un autre bien, — ou comme un obstacle qui nous prive de sa jouissance ; c'est L'UTILE et LE NUISIBLE. LA NÉCESSITÉ est le plus haut degré de l'utilité.

4° Comme une source de plaisir ou de souffrance : c'est L'AGRÉABLE et LE DÉSAGRÉABLE.

Tous les arguments de persuasion reviennent en définitive à mettre en relief un ou plusieurs de ces divers *aspects du bien et du mal.*

L'acte par lequel notre volonté se porte vers un objet ou s'en détourne *peut être plus ou moins énergique ;* son *degré d'intensité* dépend :

1° *De la quantité du bien et du mal contenue dans l'objet.* — Ex. : Un commerçant s'occupera avec plus d'ardeur d'une grosse affaire, qui lui promet un gain considérable, que d'une autre de peu d'importance.

2° *De la connaissance que nous avons de ce bien ou de ce mal.* — Ex. : L'homme vertueux, qui a déjà horreur du vice, sentira ce sentiment grandir lorsqu'une bouche éloquente lui en fera mieux comprendre toute la monstruosité.

37. — La volonté étant douée de LIBRE ARBITRE, se trouve maîtresse de ses actes. Selon son choix, elle se porte vers l'objet que lui présente l'intelligence, elle s'en détourne, elle se tient dans l'indifférence à son égard.

REMARQUES. — 1° *Cette prérogative est* UN FAIT attesté constamment par le témoignage irrécusable de notre sens intime.

2° *Elle trouve son principe et sa racine dans cet autre fait*, attesté de la même manière, *que notre intelligence découvre dans tout objet deux aspects contraires*, l'un attrayant, l'autre déplaisant.

3° *Elle entraîne comme conséquence notre* RESPONSABILITÉ. Nos actes volontaires nous sont imputables : nous devons en rendre compte.

§ 2. — La sensibilité et la passion

38. — A côté de la volonté, faculté spirituelle, il y a en nous **la sensibilité**, faculté organique.

Elle ressemble à la volonté en un point ; par elle aussi nous nous portons vers les objets ou nous nous en détournons.

Elle diffère de la volonté en deux points : au lieu d'être mue et dirigée par l'intelligence, elle l'est par *les sens* et par *l'imagination* : de plus, ses mouvements retentissent dans l'organisme (battements du cœur, altération du visage, tremblement, etc.)

Ex. : Voici un homme dont le gosier est brûlé par la soif. On lui donne un verre d'eau fraîche, mais qu'il sait empoisonnée. Il éprouve *deux mouvements intérieurs opposés : la sensibilité* le porte à saisir cette eau ; *la volonté* la lui fait rejeter.

Les mouvements à la fois psychiques et physiques de propension ou d'aversion provoqués par les sens et par l'imagination ont reçu le nom de **passions**.

39. — **Rapports entre la volonté et la passion : accord, lutte.** — Quand la volonté, éclairée par la raison se porte vers un objet ou s'en détourne, elle est toujours suivie dans ce mouvement par la sensibilité, à moins que celle-ci ne soit sollicitée dans une direction contraire. C'est ainsi que *généralement nous aimons et nous haïssons non seulement par la volonté mais aussi par le cœur* (1).

Cette harmonie peut être troublée. Si les sens ou l'imagination nous représentent comme attrayant l'objet que la raison nous dénonce comme mauvais, ou vice versa, deux tendances contraires se combattront en nous : il y aura CONFLIT ENTRE L'ESPRIT ET LES SENS.

Qu'arrivera-t-il alors ? De deux choses l'une : ou bien la volonté mésusera de son libre arbitre pour céder à l'impulsion des sens ; — ou bien, soucieuse de sa dignité, elle usera de cette prérogative pour leur résister.

---

(1) Voyez S. THOMAS, *Somme Théol.* 2a 2ae, qu. 158, art. 8, c.

En cas de résistance, *la passion ne peut jamais vaincre la volonté par des assauts directs, mais elle peut y arriver indirectement* de deux manières :

1° *En détournant l'attention des motifs présentés par l'intelligence et en la concentrant sur les appâts que montre la vision imaginaire.*

2° *En troublant l'équilibre de l'organisme*, en le bouleversant, en paralysant ainsi le jeu normal et régulier de nos facultés, bref en rendant la délibération difficile, sinon impossible.

Dans ces deux hypothèses, l'action modératrice de la raison est entravée, nous devenons le jouet de la passion, nous sommes en quelque sorte frappés d'aveuglement et nous perdons de vue des vérités qui apparaissent évidentes, dès que le brouillard de l'émotion sensible se dissipe (1).

REMARQUE. — La passion causée ou ratifiée par la volonté prend le nom de **sentiment**.

40. — Le pathétique est *l'art d'exciter et de calmer les passions par la parole.* Il est une des parties principales de la rhétorique et repose sur l'application des principes suivants, corollaires de ce qui précède :

1° *Tout ce qui peint vivement* À L'IMAGINATION, *la cause d'une jouissance ou d'un mal* SENSIBLES, *excite la passion.*

2° *Détourner l'attention de pareils tableaux ou montrer leur fausseté, c'est faire tomber la passion en supprimant sa cause.*

3° *Le sang-froid et le raisonnement empêchent la passion de prévaloir.*

41. — Le pathétique et la morale. — L'APATHIE, ou insensibilité, loin d'être une qualité, est un défaut.

En effet : 1° L'homme étant esprit et corps, il convient à sa nature que ces deux principes d'activité opèrent de concert ; le sentiment ne doit donc pas rester engourdi.

2° Il va de soi que, lorsque la volonté est soutenue par la passion, sa puissance grandit, ses efforts et son élan sont plus énergiques.

Dès lors, *pourvu que la passion soit dirigée vers le bien, loin d'être nuisible, elle est une précieuse ressource.*

Il faut donc :

1° *Que la passion ne prévienne pas la raison,* c'est-à-dire que nous ne nous

(1) Voyez S. THOMAS, *Somme Théol.* 1ª 2æ, qu. art. 1, 77 et 2.

laissions pas surprendre par des mouvements indélibérés, que nous écartions *à temps* les visions sensuelles dont l'excitation compromettrait notre liberté.

2° *Que notre sensibilité suive la raison et ne lui résiste pas.*

Exciter la sensibilité DANS CES LIMITES, *et la calmer lorsqu'elle serait exposée à les franchir, c'est user du pathétique d'une manière tout à fait morale,* c'est-à-dire conforme à ce qu'exige le respect et la dignité humaine (1).

42. — Les passions humaines. — Au fond, il n'y a qu'une seule passion : c'est L'AMOUR, élan spontané de l'âme vers ce qui se présente à elle avec l'attrait du bien.

Cette tendance innée, primitive, s'épanouit de différentes façons et revêt différents caractères, suivant les circonstances dans lesquelles elle se produit. Il convient de connaître la nature de ces divers mouvements, afin de se rendre compte de la manière dont on les excite et de celle dont on les calme.

Quand nous nous sentons portés vers un objet, nous sommes amenés à le *désirer* (*concupiscere*), c'est-à-dire que nous éprouvons le besoin de le posséder. — Pour peu que, dans cette recherche, nous rencontrions un obstacle auquel se heurtent nos efforts, nous nous *irritons* contre lui *(irasci)*. De là, la *division des passions en deux grandes catégories :* LES PASSIONS DE L'APPÉTIT CONCUPISCIBLE et LES PASSIONS DE L'APPÉTIT IRASCIBLE.

I. **Les passions de l'appétit concupiscible** sont les six suivantes :

1° L'AMOUR, par lequel nous nous complaisons en ce qui est bon — et son contraire, LA HAINE, impression d'horreur pour le mal, c'est-à-dire pour ce qui est la négation du bien.

EX. : Le soldat *aime* l'honneur, il *hait* la trahison.

2° LE DÉSIR, par lequel nous aspirons à posséder un bien que nous n'avons pas — et ses contraires, L'AVERSION, LE DÉGOÛT, par lesquels nous nous détournons du mal qui nous menace et fuyons pour lui échapper.

EX. : Le commerçant *désire* le succès de son négoce et *s'efforce d'écarter* la ruine qui lui apparaît imminente.

3° LA JOUISSANCE OU LE PLAISIR, émotion délectable que donne la possession du bien désiré ; c'est le repos, le terme du mouvement. — Son contraire, LA TRISTESSE OU LA DOULEUR, accablement pénible, souffrance, qui accompagne la présence d'un mal, la privation d'un bien.

EX. : L'exilé *jouit* en revoyant sa patrie ; l'inventeur *jouit* de sa découverte ; la mère *souffre* de la perte de son enfant.

II. **Les passions de l'appétit irascible** sont au nombre de cinq. Il a déjà été dit que *toutes ont pour objet la lutte contre un obstacle* rencontré dans la recherche d'un bien.

1° Si nous avons la perspective de l'emporter dans ce combat, nous ressentons L'ESPÉRANCE ; si nous ne l'avons pas, nous sommes en proie au DÉSESPOIR.

---

(1) Voir S. THOMAS, *Somme Théol.* 1ª 2æ qu. 24, a. 3, c. et ad 1m.

Ex. : A Waterloo, Napoléon *espéra* la victoire aussi longtemps qu'il crut pouvoir compter sur l'arrivée de Grouchy ; il *désespéra* lorsqu'à sa place il vit accourir Blücher.

2° LA PEUR appréhende cette lutte parce qu'elle est pénible ; — L'AUDACE, LE COURAGE l'affrontent résolument, parce qu'ils ne voient en elle qu'un moyen d'atteindre le but.

Ex. : Le poltron *redoute* la bataille, le brave s'y précipite avec *ardeur*.

3° LA COLÈRE, *seule passion qui n'ait pas de contraire*, s'emporte contre ce qui a fait ou fait encore obstacle à la possession d'un bien et aspire à se venger. Son stimulant est l'injustice et le mépris dont on a été victime.

Ex. : Dans *l'Iliade* (chant 1er), Achille, insulté par Agamemnon, *s'irrite* contre lui, et, pour le punir de cet affront, se retire sous sa tente.

43. — La sympathie. Manière de la provoquer. — Notre amour peut avoir pour objet ou bien notre propre personne ou bien celle d'autrui. Dans ce dernier cas, il produit LA SYMPATHIE : *nous nous identifions avec ceux que nous aimons ; nous éprouvons à leur sujet l'espoir, la crainte, la joie, la tristesse, tout comme s'il s'agissait de nous-mêmes.*

La sympathie naît :

1° *De l'estime*, c'est-à-dire du sentiment qu'excite en nous toute personne ornée de qualités réelles. Lorsque celles-ci sont transcendantes, l'estime devient de *l'admiration*.

2° *De la pitié*, c'est-à-dire de l'émotion que provoque en nous la vue d'un malheureux, surtout s'il est innocent, et qui nous porte à le plaindre, à le secourir.

COROLLAIRE. — *Pour intéresser l'auditeur ou le lecteur à des personnes qui lui sont étrangères, l'orateur ou l'écrivain devra commencer par peindre vivement soit leurs vertus, soit leurs infortunes.*

§ 3. — Le plaisir esthétique et sa cause : le Beau.

44. — L'émotion esthétique est le ravissement qui s'empare de nous à la *vue* de certains spectacles, ainsi qu'à l'*audition* de certains sons ou de certaines combinaisons de sons, et que traduit cette exclamation poussée, du moins intérieurement : « Ah ! que c'est *beau* ! »

Le *sens premier* du mot *beau* est : « *agréable à l'œil* ou *à l'oreille* ». C'est ainsi qu'on dit : une belle couleur, une belle sphère, un beau son.

Mais comme *devant d'autres spectacles où l'esprit a plus de part*, on ressent une jouissance *analogue*, on s'est servi encore du mot *beau* pour les qualifier. De là *les* sens *dérivés* du mot beau. C'est ainsi qu'on dit : un beau livre, une belle étude, un bel acte, etc.

Le mot « beau » n'est donc pas univoque, c'est-à-dire qu'*il ne couvre pas un concept unique.*

45. — Analyse de l'émotion esthétique. — L'observation permet de constater les *faits* suivants :

1° *L'émotion esthétique est propre à l'homme*, à l'exclusion des animaux privés de raison.

2° *Elle peut être causée par une vision intellectuelle où la part de l'imagination est aussi réduite que possible.*

« Le savant digne de ce nom, dit Henri Poincaré, le géomètre surtout, éprouve en face de son œuvre la même impression que l'artiste : *sa jouissance est aussi grande et de même nature*. Si je n'écrivais pas pour un public amoureux de la Science, je n'oserais pas m'exprimer ainsi ; je redouterais l'incrédulité des profanes. Mais ici je puis dire toute ma pensée. Si nous travaillons, c'est moins pour obtenir ces résultats positifs auxquels le vulgaire nous croit uniquement attachés, que pour *ressentir cette émotion esthétique et la communiquer à ceux qui sont capables de l'éprouver* (1). »

Le grand mathématicien Hermite était un de ces artistes de la science. « J'en appelle, dit M. Pautonnier, à ceux qui ont suivi ses cours. Lorsque, les yeux brillants, la voix émue, comme un poète, un voyant, il parlait des fonctions, *on sentait qu'elles existaient pour lui, qu'il les admirait vraiment*. A sa suite, on pénétrait un peu plus avant dans la pensée de Celui qui a tout disposé suivant des nombres et des mesures ; l'enthousiasme de ce maître incomparable se communiquait à ses auditeurs, à qui il arrivait de s'oublier et d'applaudir (2).

3° Cependant, *en général, l'émotion esthétique suit une sensation de la vue ou de l'ouïe, ou encore un jeu de l'imagination.*

4° *Dans ce dernier cas, la sensation ou la représentation imaginaire est toujours accompagnée d'un déploiement de l'activité intellectuelle.*

C'est si vrai que, pour marquer que nous ne découvrons aucune beauté dans un paysage, dans un tableau, etc., nous nous écrions : « Cela ne me dit rien ».

5° *Il y a une différence radicale et essentielle entre le plaisir esthétique et le plaisir sensuel, la volupté.*

Le premier se caractérise par le désintéressement, le second par la convoitise. Lorsque vous trouvant devant une corbeille de fruits et de fleurs, *vous prenez plaisir rien qu'à les contempler, vous goûtez la jouissance esthétique ; quand vous les désirez*, quand vous étendez la main pour porter ces fruits à votre bouche ou pour aspirer le parfum de ces fleurs, quand vous dégustez d'avance leur suc ou leur arôme, la satisfaction que vous ressentez est d'un ordre inférieur, *ce n'est plus le plaisir esthétique*. Dans le premier cas, vous regardez fleurs et

(1) H. Poincaré, *Notice sur Halphen*. Journal de l'École polytechnique, 1890, p. 145.
(2) L'Enseignement chrétien, 1894, p. 271.

fruits avec complaisance, parce qu'ils sont *beaux* : dans le second, vous les désirez parce qu'ils sont *bons* (1).

6° *L'émotion esthétique est gâtée lorsque, dans l'objet qui la provoque, quelque chose heurte notre sens moral.*

Le plaisir n'est plus sans mélange, et pour peu que l'impression fâcheuse atteigne un certain degré d'intensité, il cesse entièrement (2).

CONCLUSION. — *L'émotion esthétique réside dans la* SATISFACTION CONCORDANTE DE NOS FACULTÉS COGNITIVES, SUPÉRIEURES ET INFÉRIEURES, c'est-à-dire QU'ELLE SE PRODUIT *lorsque, opérant de concert, l'intelligence, la vue, l'ouïe et l'imagination nous mettent en* PLEINE *possession de* LA VÉRITÉ, *objet propre de l'esprit.* Plus la manifestation de la vérité est, d'une part, *éclatante*, de l'autre, *dégagée de tout élément grossier, immatérielle, idéale*, plus aussi est vif le plaisir de l'âme qui la perçoit.

46. — Le Beau, dans la nature et dans l'art, est donc LA VÉRITÉ INCARNÉE DANS UNE FORME SENSIBLE QUI LA MANIFESTE AVEC SPLENDEUR, AVEC ÉCLAT.

DES EXEMPLES feront comprendre cette notion abstraite.

I. — LE BEAU DANS LA NATURE est double :

1° *Le Beau d'ordre purement matériel.* Il a pour principe la propriété qu'ont certaines *couleurs*, certaines *lignes* (formes) d'affecter agréablement la rétine et le nerf optique; certains *sons*, d'affecter agréablement l'oreille. — Plaisir organique.

2° *Le Beau d'ordre supérieur* qui réside dans *le symbolisme :* Beauté de l'immense et désolé Sahara, image de la stérilité, de la mort, de la tristesse... — de la mer en fureur, image de la force brutale irrésistible... — de la mer calme, souriante, infinie... — du firmament... — des forêts vierges, etc.

---

(1) « *L'artiste n'aperçoit que le beau là où l'homme sensuel ne voit que l'attrayant ou l'effrayant.*

« Sur un vaisseau battu par la tempête, quand les passagers tremblent à la vue des flots menaçants et au bruit de la foudre qui gronde sur leur tête, l'artiste demeure absorbé dans la contemplation de ce sublime spectacle. Vernet se fait attacher à un mât pour contempler plus longtemps l'orage dans sa beauté majestueuse et terrible. Dès qu'il connaît la peur, dès qu'il partage l'émotion commune, l'artiste s'évanouit, il ne reste plus que l'homme. » (V. COUSIN, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 6e leçon.)

(2) « Qu'un artiste se complaise dans la reproduction de formes voluptueuses ; en agréant aux sens, il trouble, il révolte en nous l'idée chaste et pure de la beauté. *L'agréable n'est donc pas la mesure du beau*, puisque, en certain cas, il l'efface et le fait oublier. » (*Id. Ibid.*)

Leonardo da Vinci p. La Cène.

II. — Le beau dans l'art. — L'Évangile rapporte que, pendant la Cène, le Christ dit à ses disciples : « Un d'entre vous me trahira ! » Cette prédiction les remplit d'effroi. Tous se prennent à lui demander « Moi ? Seigneur, est ce moi ? »

Ce *simple récit*, basé sur la déposition de témoins irrécusables, donne *la substance du fait historique ;* il renseigne sur ce qui s'est passé, il ne fait rien de plus.

Le célèbre tableau de Léonardo da Vinci fait *revivre* l'événement avec son *caractère tragique et poignant.* Le visage et l'attitude du Christ révèlent la douleur calme et résignée, mais atroce que cause au Seigneur la perspective d'être livré à ses ennemis par un de ses intimes. Les traits, la pose, les gestes des douze manifestent, avec les nuances les plus variées, la stupeur, et, sauf chez Judas, la peine dont cette prophétie les accable. *Dans cet immortel chef-d'œuvre, tout parle par l'intermédiaire des yeux, non seulement à l'esprit, mais aussi à l'imagination et au cœur ;* tout y contribue à en faire une reproduction vivante de la réalité et à causer en nous l'émotion esthétique.

Une *description animée* produira le même effet d'une façon analogue.

47. — Effets de l'émotion esthétique. — « *L'âme a besoin d'émotions, comme le corps d'aliments ; l'homme le plus grossier possède un principe d'activité intérieure qui le tourmente s'il n'est pas satisfait.* En sa qualité d'être sensitif, il est mené bien moins par des principes rigoureux qui demandent la méditation pour être saisis sous toutes leurs faces, que par des objets imposants, des images frappantes, de grands spectacles, des émotions profondes (1). » *Or c'est précisément à cette exigence de notre nature que l'émotion esthétique donne satisfaction, tout en respectant de la manière la plus complète la hiérarchie de nos facultés.*

Cette impression morale a son retentissement dans l'être physique et contribue puissamment à lui conserver l'équilibre de la santé.

Remarque. — C'est là l'influence salutaire qu'Aristote semble avoir eue en vue lorsqu'il attribuait à la tragédie grecque « *la purgation des passions* » κάθαρσις παθημάτων (2). La

---

(1) Dr Francis Devay, *Traité spécial d'Hygiène* 2. p. 541.

(2) *Poétique*, VI. — L'interprétation de ces mots a donné lieu à une vive discussion, qui, commencée au XVIe siècle, s'est prolongée jusqu'à ce que, de nos jours, MM. E. Egger, H. Weil et J. Bernays aient donné la solution définitive du problème. « La théorie de la *Catharsis*, dit M. Weil, n'a rien de bien mystérieux. Aristote, observateur sagace et plein de bon sens, fait tout simplement remarquer que la tragédie répond à ce besoin d'émotion que tous les hommes éprouvent dans une certaine mesure. Ce besoin est satisfait d'une manière agréable par les fictions dramatiques. Le spectacle des malheurs réels nous fait mal, l'image poétique qui nous en est offerte au théâtre nous donne le plaisir de l'émotion sans le mélange d'amertume. » (H. Weil, *Étude sur le drame antique*. Paris, 1897, p. 161.)

Sur le débat lui-même, voyez le résumé qu'en a fait M. J. Kont dans la *Revue des Études grecques* (1893, pp. 387-394) sous ce titre : *Lessing et la définition de la tragédie par Aristote.*

contemplation de la catastrophe qui se déroule sur la scène, produit dans l'âme du spectateur une pitié et une terreur dont l'ébranlement et la secousse sont éminemment hygiéniques pour le corps comme pour l'âme. *Cette précieuse vertu n'est pas le monopole du drame antique ; elle appartient à tout ce qui est vraiment beau.*

Nous disons « à tout ce qui est vraiment beau », car *rien n'est plus préjudiciable, même au point de vue physique, qu'un soi-disant art fort en vogue de nos jours.* « Il est des livres qui ont flétri plus d'organismes, qui ont amené plus de morts précoces que les excès de la débauche les plus outrés. Ce sont ces *productions bizarres et bâtardes de l'esprit humain où tout est exagéré, invraisemblable ou faux, où des épisodes dramatiques terribles bouleversent la sensibilité et les fonctions nerveuses des jeunes gens, irritent et exaltent prodigieusement leurs passions. Les spectacles sont plus dangereux encore.* Tous ces modificateurs lorsqu'ils n'entraînent pas au crime, enfantent dans l'âme cet état particulier dans lequel les facultés humaines restent sans objet, sans but et que M. de Chateaubriand a si bien décrit sous le nom de « *vague des passions* » (1).

§ 4. — Le rire et sa cause, le Comique.

48. — **Le rire**, comme le sanglot, le soupir et le bâillement, est un phénomène convulsif des organes de la respiration et de la voix. Il y a pour point de départ une espèce de chatouillement qui se produit dans la région du diaphragme, et consiste dans une succession de petites expirations bruyantes et saccadées.

On ne doit pas le confondre avec LE SOURIRE, auquel il se superpose. Celui-ci est l'épanouissement des muscles du visage qui accompagne toute modification agréable de l'âme.

Le rire, quoique manifestation du plaisir, devient pénible quand il est trop violent et trop prolongé.

49. — **Cause du rire : le Comique.** — Le rire est parfois provoqué par des *impressions nerveuses et physiologiques, mais d'ordinaire il a une cause intellectuelle et morale : le Comique.* Nous devons la considérer de plus près, parce qu'elle joue un rôle important dans la littérature.

On appelle COMIQUE, tout ce qui met *en relief* le ridicule ; RIDICULE, tout mécompte et toute difformité, soit physique, soit morale, qui ne sont *ni douloureux, ni nuisibles*. Cette condition est indispensable. Dès qu'elle manque, dès que l'impression ressentie est fâcheuse *à n'importe quel point de vue,* le rire fait place au chagrin ou à l'irritation (2).

---

(1) Dr DEVAY, *ibid.*, p. 638.

(2) Τὸ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. (Aristote, *Poétique*. V.)

Le comique résulte donc de la réunion de deux éléments :

1° *Une défectuosité,* soit naturelle et involontaire, soit voulue et calculée, mais *toujours inoffensive.*

2° *Un contraste qui l'accuse* et la fait sauter aux yeux.

On les retrouvera sans peine :

A. *Dans certaines grimaces ou difformités physiques,* tranchant sur la régularité des traits et la proportion des membres telles qu'on les observe chez tous les hommes qui ne sont pas disgraciés de la nature.

B. *Dans certains accidents dont on est témoin ou qu'on entend raconter, et qui font ressortir un travers moral.*

Molière * . *Le bourgeois gentilhomme* (Vanité du parvenu). — *L'Avare.* — E. Labiche * : *Le voyage de M. Perrichon.* (Fatuité : Perrichon croit naïvement avoir sauvé un homme qui n'a couru nul danger.)

C. *Dans les méprises, malentendus, quiproquos, déceptions, mystifications,* etc.

Mme de Sévigné : Le madrigal de Louis XIV. (*Lettre à M. de Pompone.*) **MF.** II5 , p 89. — L. Veuillot : *Le moine dormeur.* **MF.** III4 , 625. — Molière * : *Le médecin malgré lui.* Act. I. sc. I. (M. Robert veut empêcher Sganarelle de battre sa femme, mais celle-ci se retourne contre son protecteur et lui crie : « Et je veux qu'il me batte, moi ! De quoi vous mêlez-vous ? ») — P.-L. Courier : *Une aventure en Calabre.* **MF.** III4 , 332.

D. *Dans les jeux de mots et calembours,* qui sont d'autant plus désopilants que le contraste entre les deux termes de l'équivoque (vice de l'expression) est plus piquant.

L'improvisateur Besse de Larzes, invité à rapprocher ces deux mots *moutarde* et *Commune,* répond par ce quatrain :

Entre ces différents sujets,
Je ne vois différence aucune.
Car *la moutarde et la Commune*
Brûlent toutes deux les palais.

E. *Dans les reparties fines et vives, ainsi que dans les réponses naïves.* Les unes et les autres font saillir un défaut, une erreur, une méprise, etc.

On vient de me voler... — Que je plains ton malheur !
Tous mes vers manuscrits. — Que je plains le voleur !

Lebrun.

Dans *le Médecin malgré lui* de Molière, Martine reproche à Sganarelle de la laisser dans la

peine : « J'ai quatre pauvres petits enfants *sur les bras* », — gémit-elle. « *Mets-les à terre*, riposte son mari.

Un boucher moribond, voyant sa femme en pleurs,
Lui dit : « Ma femme, si je meurs,
» Comme, en notre métier, un homme est nécessaire,
» Jacques, notre garçon, ferait bien ton affaire :
» C'est un fort bon enfant, sage et que tu connais ;
» Épouse-le, crois-moi, tu ne saurais mieux faire.
» — Hélas ! dit-elle, *j'y songeais*. »

***

F. *Dans la suspension badine et dans la parodie.* Dans la suspension, le comique résulte de la disproportion entre la forme, l'expression et l'objet dont on parle. La parodie fait ressortir les défauts d'une œuvre en la caricaturant.

Mme DE SÉVIGNÉ : La grande nouvelle. *(Lettre à M. de Coulanges.)* **MF**. II5 90. — SCARRON* : *Le Virgile travesti.*

50. — Effets du rire. — L'hilarité et le rire produisent sur le moral et sur l'organisme un *effet analogue à celui de l'émotion esthétique :* ils récréent et reposent, à la condition de rester dans les limites que leur tracent la modération et la saine raison.

CHAPITRE III

LA PAROLE ET LE LIVRE

51. — Après avoir étudié les facultés dont émane l'action littéraire et qui la subissent, reste à considérer *l'instrument* par lequel elle s'exerce : *le langage articulé.*

Ce langage, force vive dans *la parole,* se condense en quelque sorte dans *l'écrit* et *le livre* avec la faculté de se reproduire indéfiniment.

Il convient donc d'avoir des notions claires et précises sur *le langage en général,* sur la *nature de la parole* et *de l'écrit,* sur *leur action.* De plus, comme *l'appareil producteur de la parole* est susceptible de *formation,* il faut encore rechercher comment celle-ci doit être dirigée.

§ Ier. — Du langage en général.

52. — Le langage est un *système de signes,* en partie *naturels,* le plus

souvent *conventionnels* ou *mixtes, par lesquels l'homme manifeste à ses semblables sa pensée, ses sentiments, ses volontés.*

Remarque. — Généralement, *ces signes s'adressent à la vue et à l'ouïe.* Nous disons « généralement », car, dans certains cas, le toucher peut servir de moyen de communication et de transmission à la pensée. Une franche poignée de main exprime l'amitié mieux que des paroles ne pourraient le faire.

M. le chanoine Duilhé de Saint-Projet raconte comment, à force de patience, des religieuses parvinrent à faire complètement l'éducation intellectuelle et morale d'une pauvre petite fille, Marthe Obrecht, aveugle, sourde et muette de naissance. La sensibilité tactile était le seul moyen dont elles purent se servir pour arriver à ce résultat. (Voyez Duilhé de Saint-Projet, *Apologétique scientifique de la Foi chrétienne.* Ch. XVIII.)

Explication des termes de cette définition. — Un signe *est un objet connu, dont la perception révèle un objet inconnu.* — Ainsi, sur une ligne de chemin de fer, le mécanicien d'un train reconnaît aux diverses positions d'un disque ou d'un sémaphore, que la voie est libre ou qu'elle ne l'est pas.

Pour qu'un objet ait cette vertu révélatrice, il faut qu'entre lui et l'objet signifié existe un rapport connu de la personne qui doit l'utiliser. Ainsi, dans l'exemple que nous venons de donner, le mécanicien doit savoir que, chaque fois que l'aiguilleur tourne le disque rouge, il y a un obstacle sur la voie.

D'après la nature de ce rapport, *les signes sont naturels, conventionnels ou mixtes.*

1° Les signes naturels ont la relation susdite en vertu de leur nature et de leur constitution propre ; partant tout le monde les connaît instinctivement.

Ainsi, l'état du ciel est l'indice naturel de la pluie ou du beau temps ; le rire décèle la joie, certains gestes, la surprise, la terreur, etc.

2° Les signes conventionnels n'ont avec l'objet signifié d'autre lien que celui qu'un accord préalable établit *arbitrairement.* Tel est le sémaphore dont nous venons de parler.

3° Les signes mixtes tiennent à la fois du signe naturel et du signe conventionnel. La nature établit entre eux et l'objet signifié une certaine relation, qui, bien que réelle, est assez vague et doit être précisée par une convention.

Telles sont, en général, les onomatopées, par exemple : *coucou, cri-cri, patatras, glou-glou, gouglouter, patati patata,* etc.

§ 2. — La parole et l'écrit.

53. — **La parole** est le signe ordinaire de la pensée humaine. Elle consiste matériellement en des *mots.* Elle a pour complément et commentaire la mimique. Enfin, elle est multiforme et s'individualise dans les différentes *langues.*

54. — Les mots sont des *sons articulés* que profère l'appareil vocal, que l'oreille perçoit et qui ont une *signification déterminée, presque toujours conventionnelle et fixée par l'usage.*

On doit respecter celle-ci sous peine de leur enlever leur pouvoir indicateur et, par conséquent, sous peine de rester incompris.

Les VOCABULAIRES, DICTIONNAIRES, LEXIQUES, sont des recueils méthodiques qui indiquent les mots, leur sens, leur emploi, etc.

LA PAROLE A UN CARACTÈRE NETTEMENT MUSICAL. Elle est une sorte de chant.

REMARQUE. — On distingue dans chaque son qu'émet la voix humaine en parlant :

1° LE TIMBRE, c'est-à-dire l'ensemble des qualités qui caractérisent et différencient les voix des divers individus (voix moelleuse, forte, grêle, douce, dure, etc.). Le timbre tient à la constitution et à l'état de l'appareil phonateur.

2° LA HAUTEUR, LA NOTE. Il y a des notes graves, moyennes, aiguës ; cette hauteur est proportionnelle au nombre de vibrations. Dans l'écriture musicale, elle est représentée par la place que les signes des notes occupent sur la portée.

L'*étendue de la voix* est l'intervalle qui sépare le son le plus bas du son le plus élevé qu'elle peut atteindre.

3° L'INTENSITÉ. On peut appuyer sur une ou plusieurs syllabes, renforcer la voix en les proférant. La succession de syllabes prononcées, les unes fortement et les autres faiblement ou, comme on dit, de *temps forts* et de *temps faibles*, est l'*élément du* RYTHME.

4° LA PRONONCIATION donne à chaque syllabe la nuance ou la modification exacte exigée par le *bon* usage et marquée d'une manière *approximative* par les signes qui indiquent les voyelles et les consonnes

5° L'ARTICULATION détache nettement chaque syllabe des autres syllabes qui forment le même mot.

6° LE TON consiste dans la fermeté, l'énergie, le tremblement, l'altération, etc., de l'organe.

Il manifeste le sentiment, l'émotion. Son rôle est capital. Il est pour la parole ce que l'*expression* est pour la musique.

55. — LA MIMIQUE comprend *les gestes et l'expression du visage.*

LES GESTES sont les *mouvements du corps*, surtout ceux *des bras, des mains et des doigts*, en tant qu'ils concourent à manifester la pensée et le sentiment.

Ils esquissent et suggèrent un nombre indéfiniment varié d'actions qui se rapportent toutes en premier lieu à l'ordre matériel ; ils indiquent, repoussent, attirent, cherchent, palpent, tâtent, mesurent, frappent, percent, unissent, séparent, saisissent, développent, étendent, écrivent, dessinent, etc.

Vagues en soi, ils sont précisés et déterminés par la parole, qu'ils accompagnent.

Plusieurs d'entre eux sont spontanés, naturels. Ainsi, nous représentons-nous vivement un objet repoussant ? Comme par instinct, nous en détournerons la tête, et, des mains, nous le repousserons. De même, songeons-nous à la marche sinueuse d'un reptile, sans le savoir nous l'ébaucherons avec la main.

LE JEU DES TRAITS DU VISAGE, les mouvements des yeux et des sourcils, la contraction ou l'épanouissement des muscles du front, du nez, des lèvres et de la face entière, la pâleur et la coloration du teint, la manière de tenir la tête, de tendre l'oreille, etc., sont, comme nous

l'avons déjà dit, les signes naturels des mouvements de l'âme. C'est qu'en effet, chez tous les hommes, dans tous les pays et sous toutes les latitudes, les émotions les plus diverses, la joie, la tristesse, la jalousie, la colère, la crainte, le désespoir, etc., les causent et les provoquent d'une façon uniforme.

« La même émotion se reproduit-elle fréquemment, les traces, d'abord légères, qu'elle laisse sur le visage, deviennent chaque jour de plus en plus profondes et finissent par lui communiquer une expression habituelle, connue sous le nom de PHYSIONOMIE et qui n'est autre chose que le *reflet du caractère.* » (Dr DESCURETS.)

56. — UNE LANGUE est un système de mots susceptibles d'être combinés de manière à traduire la pensée et le sentiment.

Chaque langue a des caractères distinctifs, consistant dans des habitudes particulières de prononciation, dans un choix particulier de sons et de combinaisons de sons, dans des procédés de composition fondés sur des principes logiques spéciaux, dans certaine habitude mentale ou tour d'esprit qui lui appartient et qui fait envisager les choses sous certains angles, analyser les pensées d'une certaine manière. Cet *ensemble de propriétés, conséquence de la genèse de la langue,* constitue ce qu'on appelle son GÉNIE.

57. — **L'écriture** est un système de signes *graphiques* tracés par la main avec la plume, le style ou d'autres instruments analogues et servant à enregistrer la parole.

Les caractères soit écrits, soit imprimés, représentent immédiatement les sons, les mots et médiatement la pensée, le sentiment que ces mots expriment. La parole y est en quelque sorte transformée, et emmagasinée, comme le mouvement mécanique se transforme et s'emmagasine dans un accumulateur électrique.

§ 3. — Action de la parole et de l'écrit.

58. — **Action de l'écrit.** — Si une personne qui n'est pas sourde-muette s'observe pendant qu'elle lit *des yeux* un passage quelconque, elle fera les constatations suivantes :

1° Elle entend les mots retentir intérieurement dans son cerveau.

2° S'il s'agit d'une langue qu'elle ne connaît qu'imparfaitement ou si elle a de la peine à déchiffrer les mots, elle les épelle et les prononce du bout des lèvres.

Il s'ensuit que *la mélodie et le rythme existent dans le style avant même que la voix du lecteur ou de l'orateur y viennent ajouter une seconde vie. Cette mélodie et ce rythme sont dans le texte muet.* Ils y sont mieux qu'en germe et en puissance, à tel point que l'oreille en jouit par l'idée, tandis que

les yeux lisent tout bas. *Il importe donc de nous écouter écrire* et de soumettre ainsi par avance ce qui tombe de notre plume à la superbe délicatesse de l'oreille, *superbissimo aurium judicio*, dit Cicéron (*Orator* 44, 150).

59. — Action de la parole vivante. — La parole unie au geste agit *immédiatement* sur l'ouïe et sur la vue, *médiatement*, d'abord sur l'imagination et l'intelligence, ensuite sur la sensibilité et sur la volonté.

Son effet ne peut être comparé à l'empreinte que produit un cachet sur la cire molle, ni à la frappe que le balancier imprime au métal, car *nos facultés ne sont pas purement réceptives, passives, inertes. La parole ne fait que les exciter, les mettre en activité, en leur présentant l'objet sur lequel elles doivent opérer.*

Cette *action suggestive* de la parole se décompose en actions partielles qui émanent de *trois facteurs : les mots, la mimique, l'élément musical* (*mélodie et rythme*).

I. POUVOIR ÉVOCATEUR DES MOTS. — En vertu de l'association des images cérébrales, quand le mot résonne dans l'oreille et dans le cerveau, l'imagination *fait revivre* le phantasme de l'objet qu'il signifie. Aussitôt l'intelligence perçoit *l'idée* de cet objet. La sensibilité et la volonté se portent alors vers lui ou s'en détournent, suivant sa nature.

Il s'ensuit que « le langage ne parle à l'homme que par allusion à son expérience et à ses souvenirs » (P. PEETERS). « *Le monde d'idées que le langage met en branle, c'est celui qui existe dans l'intelligence où il va retentir, tel qu'il existe au moment précis de la parole avec toutes les modifications occasionnées par le hasard des circonstances.* Son action, comme d'ailleurs celle de toute cause, dépend du patient qui la reçoit. » (ID.)

EXEMPLE : Ce vers de Victor Hugo* :

Sainte-Hélène ! — leçon ! chute ! exemple ! agonie !

évoque des visions et provoque des réflexions bien variées dans l'imagination et dans l'esprit de ceux qui le lisent, d'après les souvenirs et les réminiscences qu'il éveille.

Dès lors, *en parlant et en écrivant, nous ne pouvons pas faire abstraction des dispositions mentales de nos auditeurs et de nos lecteurs, nous devons, au contraire, tout mesurer et calculer sur elles.* Les mots dont nous nous servons, auront, dans notre discours, tout juste l'acception où ils seront pris par ceux qui les entendront. Nous devons nous mettre au diapason de ceux-ci, sous peine d'être mal compris, ou même de n'être pas compris du tout.

Nous pouvons aussi *donner à nos expressions, en les choisissant bien, un*

*sens spécial qui ne sera saisi que d'une partie de nos auditeurs et qui échappera aux autres. C'est l'*ALLUSION.

II. POUVOIR ÉVOQUATEUR DE LA MIMIQUE. — La mimique opère sur la vue d'une manière semblable à celle dont le mot opère sur l'ouïe. Remarquez que *c'est par la mimique, surtout par le regard, que l'auteur communique* avec ses auditeurs et qu'il les *domine*.

III. CHARME DE LA MÉLODIE ET DU RYTHME :

A. La mélodie et le rythme *émeuvent la sensibilité.*

C'est un fait très facile à observer que tout ensemble de sons nous affecte agréablement ou désagréablement et nous émeut.

Que l'on entende un pas redoublé, une marche funèbre, le glas ou les volées triomphales des cloches, « le son du cor, le soir au fond des bois », le murmure du vent dans le feuillage, les hurlements de la tempête, le clapotage des flots sur la grève, le mugissement des vagues en furie, le chant du rossignol, le croassement sinistre du corbeau, l'on éprouvera selon l'occurrence des impressions de gaité, de tristesse, de mélancolie, d'effroi...

La musique de la phrase agit d'une façon analogue : *en soi*, cette excitation est *vague et confuse*, mais *le sens la précise et la détermine*.

Le rythme surtout exerce une influence profonde : les animaux mêmes la subissent. Pour accélérer la marche de son dromadaire, le chamelier entonne une mélopée, lente d'abord, puis de plus en plus rapide, qui entraine sa monture. L'homme n'est pas moins sensible au mouvement mesuré et cadencé ; quand nous entendons passer une musique militaire nous réglons instinctivement le pas sur celui des soldats.

De là ces refrains populaires, tels que *mironton mironton mirontaine*, — *Et tontaine mirlitaine, et tontaine mirliton*, qui n'ont pas même de sens, mais plaisent à l'oreille à cause de leur mélodie et surtout de leur rythme fortement marqué, en particulier celui-ci, qui, au dire de VICTOR HUGO, date du XVIIIe siècle :

Mirlababi surlababo
Mirliton ribon ribette.
Surlababi mirlababo
Mirliton ribon ribo.

« Les sons nous pénètrent et retentissent en passions au plus profond de notre cœur ; le monde extérieur trouve encore son écho en nous-même, et notre vieille âme entourée et façonnée par la grande âme naturelle, palpite comme autrefois sous son contact et sous son effort. *C'est pour cela que l'homme qui peut traduire sa pensée par des sons et par des mesures, prend possession de nous ;* nous lui appartenons et il nous maîtrise ; *nous ne lui donnons pas simplement la partie raisonnable de notre être : nous sommes à lui, esprit, cœur et corps : ses sentiments descendent dans nos nerfs.* » (H. TAINE*, *La Fontaine et ses fables*, p. 307.)

B. La mélodie et le rythme *aident l'intelligence et la mémoire,* surtout quand ils reproduisent le son ou le bruit que font certains objets (*onomatopée*

et harmonie imitative). En vertu de l'association des images, ils rappellent alors la vision imaginaire de cet objet.

Ex. : Dans ce vers de Racine (*Phèdre*, V. 6) :

L'essieu crie et se rompt,

l'espèce d'hiatus *ieu crie et* ressemble au bruit strident, au grincement du fer. L'anapeste *et se rompt*, terminé brusquement par le monosyllabe *rompt*, dans lequel le son nasal *on* est précédé de la linguale *r*, rappelle le choc d'une rupture, d'une barre qui se brise.

Dans cet autre vers de Racine (*Andromaque*, V. 5) :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

l'accumulation des sifflantes fait entendre les reptiles (Voyez n° 85 II, 1°.)

Enfin cet alexandrin anapestique de Boileau reproduit le bruit que fait le cheval en galopant :

Le cha**grin** monte en **croupe** et **galope** avec **lui**.

C. Quand la phrase forme une *période musicale*, son rythme ramène à l'unité les différents membres dont elle est composée, et *groupe en faisceau les idees* qu'ils expriment. (Voyez n° 92.)

60. — Conclusion : la parole vivante et le livre. — Il résulte des observations qui précèdent qu'*entre l'art de parler et l'art d'écrire il y a des différences capitales.*

Soit que nous écrivions, soit que nous parlions, c'est au moyen de mots et de combinaisons de mots que nous communiquons nos pensées : mais *quand nous parlons, ces mots sont vivants et leur pouvoir expressif est doublé par le ton et par la mimique.* Fixée par l'écriture, la parole perd ces avantages ; il y a cependant compensation :

1° L'auditoire de l'orateur est forcément limité aux quelques milliers de personnes dont il peut se faire entendre ; l'action du livre est, peut-on dire, illimitée dans le temps et dans l'espace.

2° L'illustration et la gravure, surtout dans les ouvrages scientifiques, sont de précieux auxiliaires qui manquent à l'orateur.

3° Le passage qui, par suite d'une distraction ou de toute autre cause, échappe à l'auditeur, est irrémédiablement perdu pour lui. Le lecteur peut relire les endroits obscurs ou mal compris.

4° L'action oratoire est nécessairement momentanée ; la sténographie la plus fidèle ne peut enregistrer le débit, dont l'importance est capitale. Le livre peut être étudié à l'aise, à fond, minutieusement et en détail ; on peut le reprendre tant que l'on veut.

61 — Deux styles. — Le style, c'est-à-dire *la manière* d'exprimer la pensée, *doit différer* du tout au tout suivant que l'on *parle* ou que l'on *écrit*.

Supposez que j'aie rédigé un *article de revue* destiné à telle catégorie de lecteurs, et que, par suite d'un incident, je suis amené à traiter *le même sujet* devant *les mêmes personnes* dans une *conférence*. Supposez l'article excellent. Débité, même en perfection, tel qu'il a été composé *en vue de la lecture*, il sera presque certainement un médiocre *discours*. Réciproquement, un très bon *discours* fera un médiocre *article*.

Pourquoi ? Parce que dans l'écrit il faut remplacer les intonations de la voix et la mimique par des équivalents qui disent au lecteur : « Ici j'affirme... maintenant je prouve... Attention ! ceci est capital... remarquez cette nuance, etc. »

Le style qui convient à la parole doit être *dégagé* de tout ce que le ton et la mimique rendent superflu.

Le style qui convient à l'écrit doit au contraire *se charger* de tout un matériel de signes qui suppléent la diction, et cela *sans encombrer ni alourdir la phrase.*

§ 4. — Éducation de l'appareil expressif.

62. — L'appareil expressif est double : il y a l'*appareil externe* qui produit la parole en émettant et en modifiant la voix, et l'*appareil interne, cérébral,* qui commande l'appareil externe.

I. L'APPAREIL EXTÉRIEUR ou PHONATEUR se compose des organes qui produisent et modifient la voix.

Ces organes, qui ont été comparés, non sans raison, à ceux de l'orgue, sont les suivants :

1° Deux soufflets : *les poumons,* qui fournissent l'air, le vent.

2° Un tuyau porte-vent : *la trachée-artère.*

3° Une anche vibrante, fixée au sommet de la trachée-artère — *les cordes vocales.* Les cordes vocales, membranes dont la longueur varie suivant les sexes, ferment l'orifice supérieur de la trachée-artère de manière à ne laisser à l'air venant des poumons d'autre issue qu'une fente médiane, *la glotte.* Lorsqu'elles sont tendues, elles vibrent. Ces vibrations, en se communiquant à l'air ambiant, déterminent les *ondes sonores.*

4° Un résonnateur, constitué par les *cavités réunies du larynx, du pharynx, du nez et de la bouche.* Les mouvements des parois de cette cavité, et plus encore ceux des lèvres et de la langue, modifient la forme de ce résonnateur et, par suite, les ondes sonores qui le traversent ; ils font ainsi de ces dernières des *sons articulés.*

II. L'APPAREIL INTERNE est constitué par les cellules et les fibres du cerveau qui conservent et transmettent les *images auditives* et les *images verbo-motrices* (n° 27).

C'est un fait d'expérience, bien et dûment constaté, que les *images auditives et motrices des*

sons s'emmagasinent dans le cerveau *à l'état de tension*, c'est-à-dire avec la *tendance automatique à s'extérioriser avec la parole* (1).

Lorsque, par exemple, je me représente le *son* du mot « Dieu », je sens que mes lèvres et l'extrémité de ma langue ébauchent les mouvements nécessaires pour le proférer.

Les images *visuelles* des mots écrits ou imprimés n'ont pas cette vertu, à moins qu'elles ne soient préalablement *associées aux images auditives et verbo-motrices*.

63. — Rôle de l'ouïe dans la production de la parole : L'OUIE EST LA FONCTION GÉNÉRATRICE DE LA PAROLE.

C'est pourquoi les sourds sont muets, bien que leur appareil phonateur soit intact. N'ayant pas d'images auditives ou verbo-motrices, ils ne peuvent mettre leur appareil phonateur en action. C'est à cause de cela que l'enfant « a une tendance à tout répéter en copiant de la façon la plus exacte l'intonation des mots qui ont frappé son oreille ». (M. Ajam.)

C'est à cause de cela que, peu à peu, sans le savoir, nous nous habituons à parler comme les personnes avec lesquelles nous sommes constamment en relations. « Il a été établi, par une série d'expériences, que lorsqu'un mot est répété immédiatement après avoir été perçu, le répétant a une tendance à reproduire le son avec l'accentuation entendue, avec les pauses de l'expérimentateur. En province, n'avons-nous pas constaté qu'à la longue le Parisien finit par adopter l'accent du cru ? » (Id.)

C'est enfin à cause de la même loi que « les grandes villes, où se rencontrent les conférenciers diserts, les politiciens éloquents et les avocats de talent, constituent par excellence les milieux de culture de l'art oratoire ». (Id.)

64. — Les personnes qui, pour penser, ne se servent pas d'*images verbales* (n° 27) doivent se livrer à un *double travail cérébral*, lorsqu'elles veulent exprimer leurs idées. En effet, *chez elles, le travail cérébral de l'idéation est distinct du travail cérébral de l'élocution*. — De même les *verbo-visuels* (n° 27) doivent raccorder, *au moment où ils parlent*, leurs images visuelles aux images auditives ou verbo-motrices correspondantes. — Par contre, pour les *auditifs* et les *verbo-moteurs*, penser et parler ne font qu'un. Aussi se caractérisent-ils par la facilité et la promptitude de la parole.

65. — Éducation de l'appareil expressif. — *L'appareil expressif est perfectible*. L'expérience le prouve :

On a vu des hommes, affligés de défauts qui semblaient leur interdire l'espoir de pouvoir jamais parler en public, se corriger au prix d'efforts persévérants, et devenir des orateurs de premier ordre. Témoin, Démosthène.

---

(1) Ce n'est là d'ailleurs qu'un cas particulier de la *loi dynamique des images* : « Toute image d'un mouvement est liée à une tendance à réaliser ce mouvement ».

1° Il faut *contracter l'habitude d'*ASSOCIER TOUJOURS ENTRE ELLES LES IMAGES VISUELLES, VERBALES, AUDITIVES ET VERBO-MOTRICES.

En d'autres termes : soit que l'on réfléchisse, soit que l'on écrive, soit que l'on parle, il faut se représenter le plus vivement possible LES CHOSES dont on s'occupe et en même temps LES SONS des mots qui les désignent ; notamment :

A. On doit s'accoutumer à *parler intérieurement*, avec réflexion, soit à soi-même, soit à un auditoire fictif.

B. Quand on écrit et quand on lit, on doit s'ingénier à *prononcer* ou tout au moins à *entendre* intérieurement les mots qu'on écrit ou qu'on lit.

2° ENTENDRE ET FRÉQUENTER LES PERSONNES QUI PARLENT EN PERFECTION UNE LANGUE est le meilleur moyen d'apprendre à la parler avec facilité et avec élégance.

Si l'on doit converser souvent avec des gens qui s'expriment d'une façon défectueuse, il importe de se surveiller et de *se prémunir contre la contagion de l'exemple*.

3° LES ORGANES DE LA PHONATION *doivent être soumis chaque jour à une gymnastique méthodique et intensive*.

Il faut, chaque matin, ne fût-ce que pendant un quart d'heure, *innerver* les cordes vocales, assouplir les muscles de l'arrière-bouche et de la bouche, surtout la langue et les lèvres, en s'évertuant à prononcer avec pureté et à articuler avec netteté.

Le fait que chaque langue a ses habitudes différentes de prononciation (n° 56) explique la difficulté d'élocution que l'on éprouve quand on se sert d'un idiome avec lequel on n'est pas encore familiarisé. Cet embarras ressemble à celui que ressent un musicien, un pianiste par exemple, même excellent, lorsqu'il s'essaye à jouer d'un instrument qu'il n'a pas encore manié. Chaque fois que nous apprenons une nouvelle langue, nous devons plier notre appareil phonateur à la prononciation particulière.

4° Enfin, l'ASPIRATION ET LA RESPIRATION *demandent aussi à être régularisées par l'exercice*.

Il est des personnes qui, en parlant, savent ménager l'air emmagasiné dans leurs poumons ; elles ne le dépensent pas sans utilité et elles ont le secret d'en renouveler, sans qu'on le remarque, la provision, avant que celle-ci ne soit épuisée. Elles ne s'essoufflent pas, se fatiguent peu et ne fatiguent pas leurs auditeurs.

LIVRE DEUXIÈME

L'Élocution.

LIVRES A CONSULTER

F. Brunot. *Langue française* dans Petit de Julleville*. *Histoire de la langue et de la littérature française*, 8 vol. Paris, A. Colin, 1896-99. — Bossuet, *Lettre au card. de Bouillon sur le style*, etc., dans Floquet, *Études sur la vie de Bossuet*. Paris, F. Didot, 1855, tome II, appendice. — Buffon, *Discours sur le style*. — Abbé Vincent, *Le Péril de la langue française*. Dictionnaire raisonné des principales locutions et prononciations vicieuses et des principaux néologismes. Paris, De Gigord, 1910. — G. Lanson*, *Conseils sur l'art d'écrire*. Paris, Hachette, 1890. — A. Albalat, *L'Art d'écrire, enseigné en vingt leçons*. Paris, A. Colin, 1899. — Id. *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*. Paris, A. Colin, 1903. — Id. *La formation du style par l'assimilation des auteurs*. Paris, A. Colin, 1903. — Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, 2 vol. Paris, Klincksieck, 1909.— G. Lanson, *L'art de la prose*[8]. Paris, Librairie des Annales, 1908. — H. Taine* : L'esprit classique, dans *Les Origines de la France contemporaine. L'ancien régime*. Livre III, chap. II. — H. Taine*, *La Fontaine et ses fables*. Paris, Hachette, 1881, 3e partie, chap. II. L'expression. — A. Beauvais, *Etudes sur la place de quelques mots*. Bordeaux, 1897. — M. Bréal, *Essai de sémantique*. Paris, Hachette, 1897. — E. Deschanel, *Les déformations de la langue française*. Paris, Calmann Lévy, 1898. — P. Peeters, S. J... *Deux mots d'un profane sur le style*, dans la Revue Générale, juin-juillet, 1898. — A. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, 4e partie Théorie du style. Paris, Bouillon et Vieweg, 1888.— O. Riemann et Dufour, *Traité de rythmique et de métrique grecques*. Paris, A. Colin, 1893. — J. Plessis, *Métrique grecque et latine*. Paris, Klincksieck, 1889. —A. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, tome II. Paris, Thorin, 1890. Chap. I. — Id., *La poésie de Pindare*. Paris, 1880, 1re partie. — O. Riemann, *Notions élémentaires de musique appliquées à la métrique*, dans H. Schiller, *Mètres lyriques d'Horace*. Trad. par O. Riemann. Paris, Klincksieck, 1883.— Dr J. van Ginneken S. J., *Principes de linguistique psychologique*. Paris,

Rivière, 1907. Voir surtout les passages mentionnés à l'index sous les titres : *rythme, loi du rythme, construction*. — Louis Mainard, *Traité de versification française*. Paris, Lemerre, 1894. — Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*. Paris, G. Charpentier, 1879. — V. Delaporte, S. J., *De la rime française et de sa nature*. Etudes, 1896. T. LXIX. — A. Fleury, S. J., *Du rythme dans la poésie chantée*. Etudes, 1893. T. LX, p. 332. — G. Longhaye, S. J., *Théorie des belles lettres*, 2e éd. Livre IV. *L'âme dans le débit*. — E. Legouvé, *L'art de la lecture*. Paris, Hetzel, 1877. — L'abbé Rousselot et F. Laclotte, *Précis de prononciation française*. Paris, Welter, 1902. — Harmant-Dammien, *Du geste artistique dans l'action oratoire*. Ouvrage orné de 300 gravures. Abbeville, Paillart, 1897.

INTRODUCTION

66. — L'art de l'élocution consiste à *donner à la pensée* SON *expression* VERBALE *parfaite.*

Nous disons « son expression verbale *parfaite* », car « *entre toutes les expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne* : on ne la rencontre pas toujours en écrivant ; il est vrai néanmoins qu'elle existe, que tout ce qui ne l'est point est faible et ne satisfait point un homme d'esprit qui veut se faire entendre » (1).

— Ex. : Bossuet veut montrer la *vanité des grandeurs humaines :*

« L'homme, dit-il, pauvre et indigent au-dedans, tâche de s'enrichir et de s'agrandir comme il peut ; et comme il ne lui est pas possible de rien ajouter à sa taille et à sa grandeur naturelle, il s'applique ce qu'il peut par le dehors. Il pense qu'il s'incorpore, si vous me permettez de parler ainsi, tout ce qu'il amasse, tout ce qu'il acquiert, tout ce qu'il gagne. Il s'imagine croître lui-même avec son train qu'il augmente, avec ses appartements qu'il rehausse, avec son domaine qu'il étend. Aussi, à voir comme il marche, vous diriez que la terre ne le contient plus ; et, sa fortune enfermant en soi tant de fortunes particulières, il ne peut plus se compter pour un seul homme.

« Et en effet, pensez-vous, Messieurs, que cette femme vaine et ambitieuse puisse se renfermer en elle-même, elle qui a non seulement en sa puissance, mais qui traine sur elle, en ses ornements, la subsistance d'une infinité de familles ; qui porte, dit Tertullien, en un petit fil, des patrimoines entiers, et qui tâche d'épuiser au service d'un seul corps toutes les inventions de l'art et toutes les richesses de la nature ?

» Ainsi l'homme, petit en soi et honteux de sa petitesse, travaille à s'accroitre et se multiplier dans ses titres, dans ses possessions, dans ses vanités, tant de fois comte, tant de fois seigneur, possesseur de tant de richesses, maitre de tant de personnes, ministre de tant de conseils et ainsi du reste. Toutefois, qu'il se multiplie tant qu'il lui plaira, il ne faut toujours pour l'abattre qu'une seule mort. Mais, mes frères, il n'y pense pas ; et dans cet accroissement infini que sa vanité s'imagine, il ne s'avise jamais de se mesurer à son cercueil qui seul néanmoins le mesure au juste » (2).

---

(1) La Bruyère, *Les Caractères*, Chap. I. Des ouvrages de l'esprit.

(2) Sermon sur l'honneur, prêché à Saint-Germain en mars 1666, *Œuvres oratoires de Bossuet*, édition critique complète par l'abbé Lebarcq. Lille-Paris, Desclée, Tome V. p. 46.

Personne n'oserait le contester, *voilà une page bien écrite*. Pourquoi ? Parce qu'elle révèle toute la pensée de Bossuet ; parce qu'elle fait voir les choses qu'il voyait, telles qu'il les voyait, dans l'ordre dans lequel il les voyait, et qu'en même temps elle découvre quelle impression il ressentait en les voyant (nos 5-7). Que cette *page bien écrite* soit aussi *bien dite*, et la pensée de l'auteur aura reçu SON *expression verbale complète et parfaite*.

L'expression verbale parfaite se compose donc de DEUX ÉLÉMENTS SÉPARABLES :

1° LE STYLE, c'est-à-dire le choix et l'arrangement des mots combinés de manière à manifester toute la pensée.

2° LE DÉBIT, c'est-à-dire l'interprétation de cette combinaison par la voix et le geste.

Ce livre qui traite de l'élocution se divise donc naturellement *en deux sections* qui ont pour objet, la première *le style*, la seconde *le débit*.

PREMIÈRE SECTION

DU STYLE

67. — La page de Bossuet que nous venons de lire n'est pas seulement *bien écrite*, elle est aussi *bien pensée*, et l'on n'aura pas grand'peine à découvrir que *si elle est bien écrite, c'est avant tout parce qu'elle est bien pensée* (n° 8, 1er corollaire). Aussi Buffon a-t-il eu raison de dire « *le style n'est que* L'ORDRE *et* LE MOUVEMENT *qu'on met* DANS SES PENSÉES ». Pour être complet, il faut toutefois ajouter « ET DANS LEUR EXPRESSION ».

Or, l'ordre et le mouvement dans l'expression, c'est L'ORDRE ET LE MOUVEMENT DANS LES MOTS, seul *instrument* dont dispose l'écrivain.

Nous étudierons dans un premier chapitre *le mécanisme de cet instrument*, c'est-à-dire les diverses manières dont les mots se combinent et s'agencent.

Un second chapitre établira *les lois* qu'il faut suivre dans l'emploi de ces combinaisons pour obtenir le résultat voulu : *l'ordre et le mouvement dans les pensées et dans leur expression, caractéristique d'un* BON *style*.

Enfin, dans un dernier chapitre, nous guiderons *le travail du débutant qui s'exerce au maniement de la plume*.

CHAPITRE Ier

LE MÉCANISME DU LANGAGE

68. — REMARQUE PRÉLIMINAIRE : **Point de vue.** — Dans cette étude, nous nous mettons exclusivement *au point de vue littéraire*.

Le mécanisme du langage peut être scruté à *deux points de vue :*

1° *Au point de vue linguistique ou spéculatif.* Les langues sont des organismes vivants en perpétuelle évolution. *Le linguiste* recherche leur origine, leur développement, les états successifs par lesquels ont passé leur prononciation, leur lexique, leur grammaire ; il étudie leur histoire.

2° *Au point de vue littéraire ou pratique. Le littérateur* ne voit dans la langue que l'instrument à l'aide duquel s'exprime la pensée ; il examine comment cet instrument est apte à produire cet effet ; il ne considère par conséquent la langue que DANS SON ÉTAT ACTUEL.

69. — DIVISION DE CE CHAPITRE. Nous étudierons, dans trois paragraphes, les TROIS ESPÈCES DE ROUAGES ET D'ORGANES dont l'ensemble constitue le mécanisme de l'instrument littéraire. Ce sont :

1° LES MOYENS GRAMMATICAUX : mots et combinaisons des mots, *en tant que signes des idées*. Ils agissent directement sur *l'esprit* et sur *l'imagination*.

2° LES MOYENS MUSICAUX : mots et combinaisons de mots, *en tant que sons*. Ils charment l'*oreille*.

3° LES FIGURES, modalités du discours qui lui communiquent *la vie et le mouvement*. Elles traduisent *le sentiment* de l'écrivain et le communiquent au lecteur.

§ 1er. — Les moyens grammaticaux.

70. — Éléments grammaticaux du discours. — On entend ici par DISCOURS toute expression verbale quelque peu développée d'une pensée. Grammaticalement le discours se décompose en PHRASES ; la phrase est une PROPOSITION ou se décompose en propositions ; la proposition se décompose en MOTS.

ARTICLE PREMIER. — *Le mot.*

71. — **Le mot** (n° 54) « est un signe *sonore* qui rappelle, par suite d'une association régulière d'idées, soit *l'image d'un objet matériel* (p. ex. cheval), soit *l'idée d'une notion abstraite* (p. ex. vertu) ».

« L'esprit garde le souvenir *constant* de ce rapport, et quand paraît le mot, entendu ou lu, il éveille l'idée dont il est le signe et inversement, quand la pensée éveille l'idée, celle-ci paraît sous l'enveloppe du mot qui la représente (nos 22, 31).

« *Apprendre le lexique d'une langue* (no 54) consiste justement à graver dans sa mémoire les sons articulés de cette langue dans leurs rapports avec les images et les idées dont ils sont les signes. » (A. Darmesteter, *La vie des mots*. Paris, Delagrave, 1887, p. 36.)

Corollaire : Il y a deux espèces de mots :

1° **Les mots** ou **termes pittoresques** : ils dénomment les objets qui tombent sous les sens, que nous voyons, palpons, entendons, etc. ; *ils ne parlent pas seulement à l'esprit, mais aussi à l'imagination, en laquelle ils éveillent la représentation de ces objets.*

Ex. : *Un lion, une maison, un fleuve, un hêtre*, etc.

Remarque : Cette représentation, bien que génériquement la même chez tous ceux qui perçoivent le mot, *s'individualise* cependant chez chacun d'eux d'une manière variée (no 59, I).

Ainsi, « supposons qu'on demande en même temps à un groupe de personnes de représenter instantanément et naturellement, sans effort d'imagination, le tableau qu'indiquent ces simples mots : *un rocher surplombant au bord de la mer*. Si ces personnes comparaient les uns aux autres les tableaux qu'aurait évoqués chez elles cette ligne, il est à peu près sûr qu'aucun de ces tableaux ne ressemblerait aux autres ; la forme du rocher, l'aspect de la grève et des vagues varieraient avec les individus, et cela parce que les impressions antérieures auraient déterminé chez chacun d'eux des façons différentes de se les représenter. » (A. Darmesteter, *l. c.*, p. 70.)

2° **Les mots** ou **termes abstraits** : *Ils parlent* PRESQUE *uniquement* (voyez no 27) *à la raison*. La notion *intellectuelle, l'idée* qu'ils dénotent, peut être très nette ; mais, *en soi, ils n'éveillent dans l'imagination rien que des formes vagues et indécises.*

Ex. : *La vieillesse, l'humanité, la science, la vertu, le vice, la santé, la beauté*, etc.

Remarque : Certains termes ne sont abstraits qu'en apparence. Ainsi, dans cette phrase de Daudet : « Il trouva, dans le Cercle, *quelques calvities* absorbées sur de silencieuses parties de whist, et *des sommeils majestueux* autour de la grande table du salon de lecture », les mots *calvities* et *sommeils majestueux* sont des équivalents d'*hommes chauves, hommes majestueux endormis*.

72. — Sens des mots dans un texte. — *Pris isolément,* presque tous les mots ont plusieurs significations (1). Mais, *dans toute phrase bien construite, ils ont toujours le seul sens précis voulu par l'auteur.*

(1) « Ex. : Le mot *mouchoir*. Le premier sens est : objet avec lequel on se mouche. Le

Remarque : Parfois ce sens est double. C'est le cas dans l'*équivoque* et dans le *calembour volontaires*.

Ex. : Le 22 janvier 1852, le prince-président Louis-Napoléon porta le décret qui spoliait les d'Orléans. « C'est le premier *vol* de l'aigle », dit Dupin, qui aimait les jeux de mots méchants. (Cir. nº 7, I.)

Il importe de bien connaître les CAUSES *qui déterminent et fixent le sens des mots dans la phrase.* Ce sont :

1º L'USAGE DU TEMPS.

Ex. : Saint François de Sales († 1622), dans son *Traité de l'amour de Dieu* (VI. ch. IV), appelle sainte Catherine de Gênes une « femme idiote » c'est-à dire illettrée. — Corneille fait dire à Pauline (*Polyeucte*, I, 2) : « Mon *déplaisir* (c'est-à-dire mon *chagrin violent*) ne vous peut émouvoir. » Ce mot *déplaisir* a beaucoup perdu de sa force. — La parole de Démosthène (*Pour la couronne*, 139) : « δειξάτω ἐν τῷ ἐμῷ ὕδατι — qu'Eschine démontre son assertion *pendant* (l'écoulement de) *mon eau* » serait incompréhensible, si l'on ignorait qu'à Athènes une clepsydre mesurait le temps accordé aux plaideurs.

2º LES CIRCONSTANCES PARTICULIÈRES dans lesquelles se trouvent la personne qui parle ou écrit et celles à qui elle s'adresse.

Ex. : Le mot *viens !* se nuancera de différentes teintes suivant qu'il est prononcé par un ami, par un adversaire furieux, par un supérieur, etc. — La célèbre parole de Massillon : « Dieu seul est grand, mes frères ! » avait une signification toute particulière par le fait qu'elle était prononcée devant le catafalque où gisaient les restes de « Louis-le-Grand ». S. Jean Chrysostome produisit un effet analogue lorsqu'il sécria : « Vanité des vanités ! tout n'est que vanité ! » et montra au peuple l'eunuque Eutrope, tombé en disgrâce et embrassant avec désespoir l'autel du temple où il s'était réfugié.

3º LE CONTEXTE soit immédiat (ALLIANCE DE MOTS), soit médiat. « *Par la manière dont les mots sont rapprochés les uns des autres, ils se modifient*

---

hasard de nos habitudes veut que cet objet soit une pièce carrée d'étoffe, soie, fil, coton, etc. De là, par oubli de la destination (l'idée de *se moucher*) et par considération unique de la nature et de la forme de l'objet, le mot *mouchoir* s'applique à des pièces d'étoffe du même genre ; *se mettre un mouchoir autour du cou*. Le mouchoir que des femmes mettent autour du cou retombe en pointe triangulaire sur leurs épaules. Considération d'un nouveau caractère : de là le sens de *mouchoir* que le mot prend dans la langue marine : *pièce de bois triangulaire*. » (Ibid., p. 76.)

Les grammairiens et les philologues étudient par quels procédés de l'esprit (*synecdoque*, *métonymie*, *métaphore*, *rayonnement*, *enchaînement*, *etc.*) s'effectuent peu à peu ces divers TROPES (τρέπω) ou transformations de sens. Voyez sur cette question très intéressante : A. Darmesteter, ouvrage cité ; M. Bréal, *Essai de Sémantique*. Le littérateur n'a pas à s'occuper de ces problèmes. (Cfr. nº 68.)

mutuellement, de sorte que, sans perdre leur acception, ils peuvent, ainsi combinés, manifester soit une idée, soit un sentiment qui n'a pas d'expression directe, comme certaines couleurs rapprochées donnent, en restant ce qu'elles étaient, la sensation de nuances produites par leurs mutuels reflets. Ce que nous disons des mots, doit s'entendre également des membres de la phrase, de leur disposition respective (1) ».

C'est en grande partie dans l'emploi judicieux de ce moyen que réside le secret du style. L'étude des grands écrivains et les tâtonnements de l'exercice journalier le feront découvrir peu à peu.

Voici d'abord quelques exemples dans lesquels *le sens des mots est simplement précisé par le contexte*.

Ex. : Le *canon* tonne : — les *canons* du Concile de Trente : — le *canon* de Volta. — « La dentelle surtout des *canons*, coupez-la. » (E. Rostand. *Cyrano de Bergerac*. I. 1.)

Les souvenirs du Peuple de Béranger débutent par ces vers :

On parlera de *sa* gloire,
Sous le chaume, bien longtemps.

Le reste de la chanson indique clairement que c'est à la gloire de Bonaparte que le poète promet cette popularité.

— Voici maintenant des exemples où *le rapprochement des mots donne à ceux-ci une vertu qu'ils n'avaient point par eux-mêmes*.

Dieu trouvé *fidèle en toutes ses menaces*. (Racine, *Athalie*. I. 1.)

Peuple *lâche* en effet et mûr pour l'esclavage, *Hardi contre Dieu seul !* (*Id. ib.* III. 8.)

Un *lâche repentir* d'une *bonne action*. (Corneille, *Le Cid* III. 4.)

Mathan, de nos autels infâme déserteur. Et de toute vertu *zélé persécuteur*. (Racine, *Athalie*. I. 1.)

Cette reine fugitive pour qui sa propre *patrie* n'était plus qu'un *lieu d'exil*. (Bossuet, *Or. fun. de la Reine d'Angleterre*.)

Ils (les plaideurs) *l'avalent* (l'huitre) *des yeux*. (La Fontaine*.)

Parlant de l'attachement de la poule pour ses poussins, Guenau de Montbeillard écrit : « Paraît-il un épervier en l'air, cette mère si faible, si timide et qui, en toute autre circonstance, chercherait son salut dans la fuite, *devient intrépide par tendresse :* elle s'élance au-devant de la serre redoutable, etc. »

Si nulla alia re, modestia certe et temperando linguae, *adulescens senem* vicero. (Tite-Live, 28. 44.)

Citons enfin l'incomparable trait d'Homère (*Iliade*, VI. 483) :

ἡ δ' ἄρα μιν κηώδεϊ δέξατο κόλπῳ
δακρυόεν γελάσασα.

---

(1) F. de Lamennais*, *De l'Art et du beau*. Paris, Garnier, 1872, p. 330.

Hector rend à Andromaque le petit Astyanax ; elle le reçoit dans ses bras *en souriant à travers ses larmes.*

— Le ZEUGMA (ζεύγνυμι) est une alliance de mots qui rend l'expression de la pensée particulièrement piquante. Il consiste à donner à un mot deux compléments tels qu'avec l'un il doit être pris au *sens propre*, avec l'autre au *sens figuré*.

EX. : *Verser* des *larmes* avec des *prières*. (BOSSUET, *Or. fun. de Condé.*)

Soyez-moi de *vertus* non *de soie habillés*. (RONSARD.)

Vêtu de *probité* candide et *de lin* blanc. (V. HUGO.)

De mon amour craignant la violence,
Autant que je le puis j'évite sa présence.
De peur qu'en le voyant quelque trouble indiscret
Ne fasse avec mes pleurs échapper mon secret. (RACINE, *Athalie*. I. 2.)

Sublime monument, deux fois impérissable, *Fait* de *gloire* et *d'airain*. (V. HUGO*.)

Dans sa cave, *il* (l'avare) *enserre Son argent* et *sa joie à* la fois. (LA FONTAINE*.)

Dans une de ses conférences, le P. VAN TRICHT définissait certains ouvroirs ou ateliers de charité : « un lieu où se réunissent des personnes pieuses pour *tricoter des bas aux pauvres et des réputations au prochain* ».

Torquem et cognomen induit (A Torquatus). CICERON, *De fin.*, 2. 22. 73.)

73. — REMARQUE. — Dans le choix des mots et dans leur rapprochement, il faut tenir compte d'un phénomène particulier, LA CATACHRÈSE (κατάχρησις) ou *usure des mots*. « Comme le relief des monnaies s'efface par le long usage, il en est ainsi des mots : ils s'usent par le temps et ne font plus la même impression sur l'esprit que lorsqu'ils étaient neufs » (E. DESCHANEL). Souvent même, surtout dans les langues romanes, la signification première, étymologique, et d'autres dérivées d'elles, se sont effacées d'une manière si complète qu'elles n'existent plus que pour le linguiste (1).

Ex. : Dans l'origine, *drapeau* désignait un morceau de drap ; *boucher*, ce qui est propre au bouc, un marchand de viande de bouc ; *panier* (panarium) ce qui est relatif au pain ; *tête* (testa) un tesson de pot ; *gorge* (gurges) un gouffre. De même *attraper*, c'était prendre au moyen d'une trappe ; *leurrer*, attirer au moyen d'un leurre.

Or, en se servant de ces mots, ou en les entendant prononcer dans un discours ou dans une conversation, personne ne songe plus à de pareils objets ni à de pareilles actions.

Même des mots dont l'étymologie est apparente ont perdu le pouvoir de nous suggérer leur sens primitif. Ainsi quand on parle d'un *roitelet*, d'une *bergeronnette*, d'un *bouvreuil*, qui donc pense à un petit roi, à une petite bergère, à un bouvier ?

---

(1) Voyez A. DARMESTETER, *l. c.*, p. 67.

La catachrèse permet des rapprochements de mots, qui, sans elle, choque raient.

Ainsi quand, le 4 novembre 1900, les journaux annonçaient « qu'une députation de forgerons américains avait offert au Président Mac Kinley un magnifique *fer*-à-cheval *en or* », ce langage était irréprochable. Et pourtant qui s'aviserait de dire : « *de l'argenterie en or* » ?

74. — Groupement des idées par les mots. — De même que le mot lu ou entendu évoque *une image* ou *une idée*, ainsi un groupe de mots évoque *un groupe* d'images ou d'idées, et, s'il est convenablement disposé, il le fait en manifestant *les rapports que ces idées ont entre elles dans la pensée de celui qui parle.*

Ainsi, ce groupe de mots : *le château de Versailles* me dit que dans l'esprit de la personne qui les prononce, l'idée d'un certain château est liée à l'idée d'un emplacement dans la ville de Versailles.

LES INDICES *de ces rapports logiques* varient de langue à langue.

1° *Dans les langues synthétiques*, comme le latin ou le grec, se sont de légères *flexions* incorporées au mot. Ex. Ven*it* Rom*am*, Vo*x* popul*i* ;

2° *Dans les langues analytiques*, comme le français, ce sont :

A. Un appareil de *mots auxiliaires*. Ex. : *Il est* venu *à* Rome. — La voix *du* peuple.

B. *L'ordre des mots*. Ex. Jean bat Paul, Paul bat Jean.

75. — COROLLAIRE. — « Dans les langues anciennes, le *mouvement* DES IDÉES est rendu par l'ordre des mots, le *mouvement* SYNTAXIQUE par les terminaisons... Dans les langues modernes, les terminaisons ayant disparu, l'ordre des mots doit servir en même temps à exprimer les rapports syntaxiques. » (SALOMON REINACH, *Manuel de philologie classique*, I, p. 155.)

Il s'ensuit que DANS LES LANGUES ANCIENNES (grec et latin) :

A. *Les mots peuvent être disposés dans des ordres divers, sans que le* SENS FONDAMENTAL *soit altéré.*

Ex. : Joannes percutit Paulum. — Percutit Joannes Paulum. — Joannes Paulum percutit. — Paulum Joannes percutit. — Paulum percutit Joannes. — Percutit Paulum Joannes.

B. *Chacune de ces combinaisons exprime une* NUANCE *différente* en mettant en relief soit le sujet, soit le régime, soit l'action exprimée par le verbe, en rapprochant l'un de l'autre les signes de telle et de telle idée, etc.

Ex. : Paulum percussit Joannes. C'est Paul qui a été battu et c'est Jean qui l'a frappé. — Percussit Paulum Joannes. Ce que Jean a fait à Paul, ç'a été de le trapper, etc.

Les langues anciennes l'emportent donc en souplesse et en flexibilité, elles se moulent davantage sur la pensée et laissent à celle-ci plus de liberté dans son mouvement. — D'autre part, *les langues modernes*, et plus particulièrement le français, *en décomposant le travail*

logique, rendent plus apparents les liens qui unissent les idées et les mots, signes des idées ; *elles sont donc plus claires,* plus nettes : elles exigent de l'auditeur et du lecteur une attention moins soutenue.

ARTICLE 2. — *La proposition.*

76. — La proposition est un mot ou une combinaison de mots par lesquels nous *manifestons* un acte de notre vie physique, par exemple : une impression, une pensée, une volonté.

Ex. : Les actes de ce genre sont des *faits intérieurs, secrets.* Nous les *révélons* — volontairement ou involontairement — surtout par nos paroles : aussi, mais avec moins de netteté, par certaines modifications des traits de notre visage et par nos gestes.

Toute parole ou ensemble de paroles qui projette devant l'esprit de l'auditeur ou du lecteur une pensée ou un mouvement de notre âme, est une proposition.

REMARQUE. — **Les linguistes** distinguent :

1. LES PROPOSITIONS SPONTANÉES (exclamations, cris de joie, de souffrance, de surprise, etc.) qui préviennent notre volonté, et que par conséquent nous n'émettons pas *dans un but déterminé.*

2. LES PROPOSITIONS VOLONTAIRES OU RÉFLÉCHIES que nous émettons *dans un but déterminé* à savoir :

A. *Les énonciatives.* But : faire connaître nos pensées (c'est-à-dire nos impressions, perceptions, jugements). — Ex. : Dieu est juste.

B. *Les interrogatives.* But : signifier que nous voulons être renseignés sur quelque chose et indiquer quelle est cette chose. — Ex. : Quelle heure est-il ?

C. *Les impératives.* But : marquer que nous voulons voir accomplir quelque chose. — Ex. : Sortez ! — Dehors !...

Ici la proposition doit être étudiée au **point de vue littéraire** (voyez n° 68) ; c'est-à-dire que nous devons *nous rendre compte comment, au moyen des mots, nous pouvons amener l'auditeur ou le lecteur à se représenter les personnes et les objets que nous nous représentons ; à faire les mêmes réflexions et les mêmes raisonnements que nous, etc.*

Pour bien comprendre la proposition *sous cet aspect particulier*, il importe de se pénétrer des principes suivants :

1. La parole *dans son intégrité* est *la parole prononcée, vivante, complétée par la mimique ;* celle donc qui frappe *à la fois* l'oreille et l'œil, *et* dans laquelle vibre le sentiment.

Écrite, la parole se momifie en quelque sorte ; elle ne recouvre la plénitude de sa nature que lorsque le lecteur l'anime de nouveau, soit en la disant, soit en l'entendant résonner au moins intérieurement dans son imagination. (Voyez nos 58, 59, 66.)

C'est donc *la proposition prononcée* que nous avons à considérer ici.

2. *Dans la proposition prononcée*, il faut distinguer *deux éléments :*

A. *La chose proposée*, c'est-à-dire les pensées et les images que le parleur veut faire passer de son esprit dans celui de l'auditeur = τὸ νοούμενον.

B. *L'expression verbale,* c'est-à-dire les mots par lesquels il fait cette communication = τὸ λεγόμενον, ἡ ῥῆσις.

Cela posé, lisons, par exemple, la page finale de *Jack* par A. Daudet*, et *arrêtons-nous* d'abord *aux propositions que le romancier fait prononcer par les personnages mis en scène :* elles sont imprimées, ci-dessous, *en italiques.*

Demandons-nous pour chacune d'elles :

1. *Quelle est la pensée ou l'impression, etc., que veut exprimer la personne qui parle ?*

2. *Comment ce résultat est-il atteint ?*

(Pendant que Jack agonise à l'hôpital, sa mère est à un concert. Une femme du peuple qui s'intéresse au malheureux est allée la relancer ; elle l'entraîne à l'hospice.)

« Arrivée à la porte de la salle Saint-Jean, après ces cours, ces étages franchis d'un pas rapide, Charlotte (la mère de Jack) s'arrêta :

— *J'ai peur !...* dit-elle.

— *Allons, allons ! il le faut...* fit l'autre. *Ah ! tenez ! les femmes comme vous, ça ne devrait pas avoir d'enfants.*

Et elle la poussa brutalement devant elle. Oh ! la grande pièce nue, les veilleuses allumées, tous ces fantômes à genoux, l'ombre des rideaux projetée, la mère vit cela d'un coup d'œil, puis là-bas, tout au fond, un lit, deux hommes penchés, et Cécile Rivals debout, aussi pâle qu'une morte, aussi pâle que celui dont elle soutenait la tête sur sa main appuyée.

— *Jack ! mon enfant !*

M. Rivals se retourna.

— *Chut !* fit-il.

On écoutait. Il y eut un murmure à peine distinct, un petit sifflement plaintif, ensuite un grand soupir.

Charlotte s'approcha défaillante et craintive. C'était son Jack, ce visage inerte, ces mains étendues, ce corps immobile, où son regard éperdu cherchait l'illusion d'un souffle.

Le docteur se pencha :

— *Jack, mon ami, c'est ta mère... Elle est venue.*

Et elle, la malheureuse, les bras en avant, prête à s'élancer :

— *Jack... c'est moi... Je suis là.*

Pas un mouvement.

La mère eut un cri d'épouvante :

— *Mort ?*

— *Non...* dit le vieux Rivals d'une voix farouche... *Non...* DÉLIVRÉ !

Examinons d'abord la proposition : *c'est ta mère !*

La pensée qu'a le Docteur et qu'il veut faire surgir dans l'esprit de Jack, se compose de *deux idées*, de *deux représentations mentales :*

1) L'idée d'une femme qui est là ;
2) L'idée de la mère du malade.

Le Docteur reconnaît intérieurement que ces deux idées s'identifient. En disant : « *c'est ta mère* », il a pour but de faire en sorte que ces idées apparaissent dans l'esprit de Jack et qu'elles y apparaissent avec le même lien.

Comparez ensuite cette *énonciative* — qui se compose grammaticalement d'un sujet, d'un verbe et d'un attribut — à cette autre *énonciative* qui se condense en un seul mot : l'attribut DÉLIVRÉ ! Vous comprendrez alors pourquoi nous avons dit que la proposition peut se réduire à un mot (1).

Pour vous expliquer d'une manière plus complète le fonctionnement et l'action de ce mécanisme délicat, demandez-vous quels sont le ton, l'attitude, le geste du docteur tandis qu'il parle.

Analysez de même les exclamations et les impératives : *J'ai peur... allons !... Jack !... mon enfant !... chut...* etc.

Faites une étude semblable de la partie narrative qui sert de cadre aux paroles ainsi échangées. Recherchez quelles sont les visions qui se suivent dans la pensée de l'écrivain ; quelles émotions, quels mouvements de la volonté les accompagnent ; comment il traduit, *propose* ces visions, ces émotions, ces mouvements ; comment il peut s'abstenir de tout dire *explicitement*, certaines choses étant déjà assez *suggérées* par d'autres qui sont exprimées.

C'est par des observations de ce genre que vous apprendrez *ce qu'est la proposition au point de vue littéraire.*

---

(1) Remarquez que cette proposition est complète même *au point de vue grammatical.* Il n'y a là aucune ellipse, pas plus que dans ce vers de Victor Hugo*, où chaque mot est une proposition :

Sainte-Hélène ! — leçon ! chute ! exemple ! agonie !

Autres exemples : *Terre ! — Une voile ! — Ici ! — Debout ! — Arrière ! — Victoire ! — En Avant ! — Pst ! garçon, du pain ! — Feu !* etc.

Il n'est donc pas vrai que dans *toute* proposition, il y ait un *sujet*, un *verbe*, un *attribut*. Cela n'arrive que lorsque *tous les éléments de la pensée proposée* sont exprimés verbalement *d'une manière explicite* soit par un mot, soit par un indice incorporé au mot. — Voyez H. PAUL, *Principien der Sprachgeschichte*[3] . Halle, Niemeyer, 1898, pp. 99 et suiv.

ARTICLE 3. — *La phrase.*

77. — La phrase est *une proposition ou un ensemble de propositions* formant *un sens complet.*

Ex. : « [1] Si Alexandre fût demeuré paisible dans la Macédoine. — [2] la grandeur de son empire n'aurait pas tenté ses capitaines — [3] et il eût pu laisser à ses enfants le royaume de ses pères. » (BOSSUET. **MF.** III4 . 68.)

Ces trois propositions expriment des idées qui se tiennent et qui se complètent ; elles sont donc unies par des LIENS LOGIQUES et forment *un tout.*

En effet, les propositions 2 et 3 énoncent deux *affirmations*, mais celles-ci ne sont pas ABSOLUES ; elles ne sont présentées que sous la *condition* exprimée par la proposition 1.

Cette proposition 1 n'est donc là que pour préciser et compléter l'idée exprimée dans les propositions 2 et 3 ; elle leur est SUBORDONNÉE.

Les propositions 2 et 3 sont donc PRINCIPALES relativement à la proposition 1. De plus, elles sont COORDONNÉES entre elles par la conjonction *et*, parce qu'elles ont toutes deux *le même* rapport avec la proposition 1. Ce rapport est celui de l'effet à sa cause : *effet immédiat* dans la proposition 2, *médiat* dans la proposition 3. De là l'ordre dans lequel elles se suivent.

78. — Structure de la phrase. — Pour que les *mots* et les *propositions* dont la phrase se compose forment vraiment UN TOUT, ils doivent être agencés d'une manière convenable. CE BON AGENCEMENT EXIGE : 1° *l'unité ;* 2° *l'ordre ;* 3° *la brièveté relative et la concision.*

79. — I. L'unité : *tous les membres doivent se grouper autour* D'UN MÊME CENTRE.

1° « Présentez *un* sujet qui domine toute la phrase et évitez de faire passer brusquement le lecteur d'un sujet à un autre.

» Ainsi, au lieu de dire : « Lorsque *nous* eûmes jeté l'ancre, *ils* me conduisirent au rivage où *je* fus accueilli par mes amis *qui* me témoignèrent beaucoup d'affection. » Dites : « Après avoir jeté l'ancre, *je* descendis sur le rivage, où *je* fus accueilli par mes amis avec mille témoignages d'affection ». (J. BROECKAERT.)

2° Evitez les *qui*, *que* et autres relatifs en cascade, c'est-à-dire, quand vous en employez plusieurs, que tous aient le même antécédent.

« M. de Chateaubriand ne devait plus être défendu ; et cependant, que sa cause était belle plaidée devant un jury français, *qui* comprendra ce caractère *que* l'on accuse parce qu'on l'a méconnu, et *qui* rendra justice à des sentiments *que* l'on essaie de flétrir parce qu'on le redoute. » (BERRYER, *Plaidoyer pour Chateaubriand*. **MF.** IV3 . 377.)

3° Les réflexions intercalaires, dites *parenthèses* (παρά-ἐν-τίθημι), doivent être rares et courtes.

Ex. : Nous serions tous conquis — *c'est à faire frémir !* —
Tous, sans notre héros, sans Michel Brancomir.
(F. Coppée*, *Pour la Couronne*. I. 1.)

80. — II. **L'ordre** donne au style la clarté et la force. Dès qu'il est troublé, l'expression devient confuse et obscure. Voici en quoi il consiste : *les mots doivent se suivre et se grouper de manière à manifester le groupement et la suite des idées* (n° 74). Les principales applications de cette règle sont les suivantes :

1° DANS CHAQUE MEMBRE, CHAQUE MOT *doit occuper* LA PLACE *qui lui revient*. Notamment :

A. LES ADVERBES *ne peuvent être séparés des mots qu'ils modifient.*

Lu dans un journal : « Salé frappait une de ses locataires, Mme B.... d'un coup de couteau qui fit, *heureusement*, une blessure peu grave .» — « Malgré les deux virgules qui l'isolent, cet *heureusement* n'est pas heureux. Ce qu'il y avait d'*heureux* dans l'aventure, ce n'est pas *fit une blessure*, c'est *peu grave*. Correction : « qui fit une blessure heureusement peu grave. » (A. Beauvais.)

B. Il en est de même des ADJECTIFS.

Ex. : « ... et de prendre toutes les mesures nécessaires en vue de rétablir l'ordre dans le plus bref délai possible, afin d'éviter une effusion de *sang inutile*. » (Note adressée à la Porte, le 2 octobre 1865, par les ambassadeurs siégeant à Constantinople.) — Il fallait : « afin d'éviter *une inutile effusion* de sang ».

« Elle se livrait à des appréciations sur *les beaux-arts légèrement fantaisistes*.» — Il fallait : ... des *appréciations légèrement fantaisistes* sur les beaux-arts. »

2° LES DIVERS MEMBRES ou GROUPES DE MOTS et LES PROPOSITIONS *doivent* SE SUIVRE *d'après les rapports qu'ont entre elles les idées exprimées*. C'est d'après ces mêmes rapports qu'ils doivent être *coordonnés ou subordonnés*.

« Pouvez-vous espérer, après toutes les marques d'indifférence qu'il a reçues, qu'il revienne ? » — Il faudrait : « Pouvez-vous espérer qu'il revienne après, etc. »

« Le gladiateur s'avançait lentement dans l'arène, se tournant parfois du côté de la loge impériale et laissant alors tomber les bras avec une sorte d'abattement, en creusant la terre, qu'il allait bientôt ensanglanter, du bout de sa lance. » — Il fallait : « ... en creusant, du bout de sa lance, la terre qu'il allait bientôt, etc. »

« Il est de notoriété publique que certains saltimbanques se procurent les enfants dont ils ont besoin et qu'ils veulent dresser à leurs exercices, au moyen de rapts ou d'achats le plus souvent déloyaux, en tous cas illégaux. » — Il fallait : « ... certains saltimbanques ont recours à des rapts ou à des achats le plus souvent... pour se procurer les enfants, etc. »

« Les étudiants ont salué *le Président de la République de plusieurs bans*. » Il fallait : « ... salué *de plusieurs bans le Président de la République*. »

De Dumas père* : « ... *s'il est coupable, nous vivons dans une époque difficile, où l'impunité serait d'un fatal exemple* : je serai donc forcé de faire mon devoir. » Il faudrait : « ... s'il est coupable, je serai forcé de faire mon devoir, car nous vivons à une époque difficile, etc. »

« Depuis hier, *le parquet de Melun avait lancé sur cette hypothèse les quatre gendarmes à cheval qu'il possède.* » (Journaux, 1901.)

3° LES PRONOMS, LES POSSESSIFS *et surtout* LES RELATIFS *doivent être situés de manière à écarter toute ambiguïté.* Cet écueil ne s'évite que grâce à une attention toujours en éveil.

Ex. : « Il est probable que le Dauphin ne lut jamais les livres que composa pour *lui* son éloquent précepteur : *la Connaissance de Dieu et de soi-même, le Discours sur l'histoire universelle, la Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte,* et il est difficile de *lui* en avoir quelque reconnaissance. » (PAUL ALBERT*.) « En effet, observe spirituellement le P. Longhaye, nous ne voyons pas du tout pourquoi nous saurions gré au pauvre prince de ne pas avoir lu les ouvrages de son illustre maître. » Mais la pensée de M. Albert était tout autre ; en bon libre-penseur, il *voulait* dire d'en avoir quelque reconnaissance *à Bossuet* ».

« Ladislas surprend l'armée musulmane, en tue un nombre prodigieux (de qui ?), avec quatre mille prisonniers, treize pachas ou généraux et neuf étendards (?), puis défait une autre armée, au *mont Hemas, que* le Sultan avait amenée d'Asie. » (ROHRBACHER, *Hist. de l'Église*, t. XXII.)

« *Elle* le revit encore quand on le chargea dans la voiture qui devait le mener à Versailles. *Elle* avait un air de grosse berline de voyage. » (H. DE REGNIER, *Mercure*, 1903, p. 255.)

« Le jeune Athénien était présenté à la patrie par son père *qui* jurait qu'*il* était son fils. » (FUSTEL DE COULANGES, *La cité antique*, 2e éd. p. 146.) Il fallait : « qui jurait que cet enfant était son fils », ou quelque chose de semblable.

« Dans sa bulle, Pie II parlait à la fois comme chef de la religion chrétienne et comme défenseur de l'humanité, de la liberté et de la civilisation ; on *l'*expédia sur-le-champ dans toutes les directions. » (F. RAYNAUD, trad. de Pastor, *Hist. des papes*, t. III, p. 318.)

4° *L'ordre de la phrase est rendu plus apparent par certains* PROCÉDÉS dont l'emploi est très fréquent. Ce sont : la *symétrie*, l'*antithèse*, l'*énumération* et la *gradation*.

A. LA SYMÉTRIE (*Concinnitas*) donne aux membres de la phrase une même allure et des proportions telles qu'ils s'équilibrent.

Ex. : Le passage de Bossuet cité plus haut (n° 66) : « Il pense qu'il s'incorpore... *tout ce qu'il amasse, tout ce qu'il acquiert, tout ce qu'il gagne.* Il s'imagine croître lui-même *avec son train qu'il augmente, avec ses appartements qu'il rehausse, avec son domaine qu'il étend*, etc. »

B. L'ANTITHÈSE oppose *avec symétrie des idées contraires.*

Ex. : L'histoire s'extasie volontiers sur Michel Ney, qui, *né tonnelier, devint maréchal de France*, et sur Murat, qui, *né garçon d'écurie, devint roi. L'obscurité de leur point de départ* leur est compté comme un titre de plus à l'estime et rehausse *l'éclat du point d'arrivée.* De

toutes les échelles qui vont de l'*ombre* à la *lumière*, la plus méritoire et la plus difficile à gravir, certes, c'est celle-ci : être né *aristocrate et royaliste*, et devenir *démocrate*. Monter d'une *échoppe* à un *palais*, c'est rare et beau, si vous voulez ; monter de l'*erreur* à la *vérité* c'est plus rare et c'est plus beau. (Victor Hugo*, *Odes et Ballades*. Préface de 1853.)

Souvent, surtout en poésie, pour accuser encore davantage l'opposition, on recourt à l'une des deux dispositions que voici :

a) *Le parallélisme* : les mots se suivent dans le même ordre.

Ex. : Superavi dignitate Catilinam,
gratia Galbam,
(Cicéron, *Pro Murena*, 8. 17.)

Le succès n'est rien, le devoir est tout.
(Cte A. de Mun.)

A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.
(Corneille, *Le Cid*. II. 2.)

Vous parlez en soldat, je dois agir en roi.
(*Ib*. II 7.)

Chimène : Il a tué mon père.
Don Diègue : Il a vengé le sien.
(*Ib*. II. 8.)

Mourant sans déshonneur, je mourrai sans regret.
(*Ib*. II. 8.)

Jeune, il inventait ses victoires,
Vieux, il méditait ses revers.
(V. Hugo*, *Odes*. III. 3.)

b) *Le chiasme* : les membres se croisent à la manière des deux jambages du X grec.

Ex. : Multa quæ nostra causa non facimus,
facimus causa veritatis.
(Cicéron, *Lael*. 16.)

Je l'évite partout, partout il me poursuit.
(Racine, *Athalie*. II. 5.)

Plus l'offenseur est cher et plus grande est l'offense.
(Corneille, *Le Cid*. I. 5.)

Le passé me tourmente et je crains l'avenir.

Un monde où l'on ne dit jamais ce que l'on pense, où l'on ne pense jamais ce que l'on dit. (E. Pailleron*, *Le monde où l'on s'ennuie*. I. 8.) (1).

(1) Voyez d'autres combinaisons symétriques remarquables, employées par Horace, dans

C. L'ÉNUMÉRATION des parties d'un tout. Elle est souvent précédée ou suivie d'une *proposition générale* qui la résume.

Ex. : Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
Des prodiges fameux accomplis en nos jours,
Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces :
L'impie Achab détruit, etc.

(RACINE, *Athalie*. I. 1.)

CICÉRON. *Pro Milone*, 52. Video adhuc constare, judices, omnia etc. — *Ib.* 72. Occidi, occidi... eum cujus supplicio, etc.

D. LA GRADATION (κλῖμαξ) dispose les mots et les membres d'une phrase dans une progression *ascendante ou descendante,* croissante ou décroissante.

Ex. : Va, cours, vole et nous venge.

(CORNEILLE, *Le Cid*. I. 6.)

Que ne doit point le royaume à un prince qui a honoré *la maison de France, tout le nom français, son siècle et, pour ainsi dire, l'humanité tout entière* ! (BOSSUET, *Or. fun. de Condé.*)
Elle *viendra* cette heure dernière, elle *approche, nous y touchons, la voilà venue !* (BOSSUET).

Vous voulez qu'un roi meure, et, pour son châtiment,
Vous ne donnez *qu'un jour, qu'une heure, qu'un moment.*

(RACINE, *Adromaque*. IV. 3.)

J'ai profané leur temple (des faux dieux) et brisé leurs autels ;
Je le ferais encore si j'avais à le faire.
Même aux yeux de Félix, même aux yeux de Sévère,
Même aux yeux du sénat, aux yeux de l'Empereur.

(CORNEILLE, *Polyeucte*. V. 3.)

S'il n'en reste que *mille*, eh bien ! j'en suis quand même ;
S'il n'en reste que *cent*, je brave encor Sylla ;
S'il n'en reste que *dix*, je serai le dixième ;
Et s'il n'en reste qu'*un*, je serai celui-là !

(VICTOR HUGO*, après le coup d'état de 1851.)

Qu'est-il besoin, Nabal, qu'à tes yeux je rappelle
De Joad et de moi la fameuse querelle,
Quand j'osai contre lui disputer l'encensoir ;
Mes brigues, mes combats, mes pleurs, mon désespoir ?

(RACINE, *Athalie*. III. 3.)

C.-L. SMITH, *The odes and epodes of Horace*. Boston et Londres, 1896. Introduction, p. LXII et suiv. : Grouping of Connected Words.

Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée.
(CORNEILLE, *Polyeucte*. V. 5.)

« Chaque mot de ce vers est comme un cri de victoire : la soudaineté de la grâce, la lumière éclatante de la foi, la certitude qui l'accompagne, la ferme adhésion de l'intelligence et de la volonté, enfin le bonheur d'être en possession de la vérité, tout cela est exprimé en quatre mots, avec une justesse, une concision, une gradation admirables. » (A. SENGLER, S. J.)

81. – III. **La brièveté relative et la concision.**

1° « *N'énoncez pas trop de choses à la fois ;* ne rapprochez pas *en une même phrase* deux idées qui n'ont entre elles qu'une faible liaison. »
(BROECKAERT.)

Ex. : Voici une phrase de Thiers (*Histoire du Cons. et de l'Empire*. I. XVIII) :

« Le sang appelle le sang, et les révolutions deviennent ainsi une suite de sanglantes représailles, qui seraient éternelles, s'*il* n'arrivait un jour où l'on s'arrête, où l'on renonce à rendre coup pour coup, où l'on substitue à cette scène de vengeances une justice calme, impartiale et humaine, où l'on place au-dessus même de cette justice, s'*il* peut y avoir quelque chose de supérieur à elle, une politique élevée et clairvoyante, *qui*, entre les arrêts des tribunaux, ne laisse exécuter que les plus nécessaires, *faisant* grâce des autres aux cœurs égarés, susceptibles de retour et de raison. »

L'auteur aurait pu couper cette phrase démesurée après les mots *coup pour coup* et continuer de la manière suivante : « Alors on substitue à cette scène de vengeances une justice calme, impartiale et humaine, ou même, s'il peut y avoir quelque chose de supérieur à cette justice, on place au-dessus d'elle une politique élevée et clairvoyante : entre les arrêts des tribunaux, on ne laisse exécuter que les plus nécessaires et l'on fait grâce, etc. »

2° *Retranchez impitoyablement les mots inutiles* : ils alourdissent la phrase.

Ex. : Voici quelques lignes d'Alexandre Dumas*, dans *le Comte de Monte-Christo* (cfr. n° 80, 2°) : « Monsieur, répondit-il, *vous pouvez être parfaitement tranquille et* vous n'aurez pas fait un appel inutile à ma justice si le prévenu est innocent ; *mais* si, *au contraire*, il est coupable, *nous vivons dans une époque difficile, Monsieur, où l'impunité serait d'un fatal exemple* : je serai *donc* forcé de faire mon devoir. »

Que disent les mots en italiques ? Rien. Retranchez-les ; vous exprimerez la même pensée, mais avec plus de netteté et de vigueur :

« Monsieur, répondit-il, si le prévenu est innocent, vous n'aurez pas fait un appel inutile à ma justice ; s'il est coupable, je serai forcé de faire mon devoir. »

§ 2. — Les moyens musicaux.

82. — **Structure musicale de la phrase.** — La parole est un chant (n° 54). D'où la nécessité de soigner dans le style *l'élément musical* (n° 58).

En quoi consiste au juste celui-ci ? La lecture attentive des grands écrivains fait constater les faits généraux suivants :

1° Il y a une analogie, lointaine, mais réelle, entre la phrase musicale et la phrase littéraire.

2° La valeur musicale de la voyelle, de la consonne et du mot, excite des impressions assez vagues en soi, dont l'action se précise lorsqu'elle est combinée avec celle des moyens grammaticaux.

Les *Décadents* ou *Symbolistes* ont exagéré le rôle de ce facteur. La vertu qu'ont les mots d'éveiller dans notre esprit la représentation des objets, dépendrait moins de leur signification étymologique et traditionnelle que de leur « notation musicale ». Les voyelles et les diphtongues formeraient une gamme de couleurs ou de nuances, dont chacune aurait sa signification et rappellerait un instrument de musique. Un des chefs de l'école, M. Arthur Raimbaud, a formulé les axiomes suivant :

« A est noir, E est blanc, I bleu, O rouge, U jaune.

» Le noir, c'est l'orgue ; le blanc, la harpe ; le bleu, le violon ; le rouge, la trompette ; le jaune, la flûte.

» L'orgue exprime la monotonie, le doute et la simplesse ; la harpe, la sérénité ; le violon, la passion et la prière ; la trompette, la gloire et l'ovation ; la flûte, l'ingénuité et le sourire. »

La vérité est qu'au moyen de sons articulés de pareils effets peuvent être produits seulement par suite d'une hallucination ou d'une suggestion.

Très importante dans la *prose littéraire*, la structure musicale du discours est capitale dans *les vers*. Elle y est réglée par des lois rigoureuses. Aussi est-ce là qu'on en surprend plus aisément le secret.

Pour cette raison, même l'écrivain qui ne se croit pas appelé à cultiver la poésie, fera bien de s'initier à la technique de cet art et de s'y exercer.

Nous étudierons d'abord *les éléments musicaux de la parole*, les touches du clavier que manie l'écrivain, s'il est permis de parler ainsi ; nous ferons ensuite connaître *le rythme* qui, en littérature, prime les autres moyens musicaux ; enfin nous donnerons les règles de la *versification française*. Pour celles des autres langues, nous renvoyons aux traités spéciaux.

ARTICLE PREMIER. — *Des éléments musicaux de la parole en général.*

83. — Mélodie et rythme. — Dans la phrase littéraire, comme dans la phrase musicale, il faut distinguer *la mélodie* et *le mouvement*. De là deux espèces d'éléments, *les éléments mélodiques* et *les éléments rythmiques*.

84. — L'élément mélodique *consiste dans la succession* RATIONNELLE *et*

AGRÉABLE *des sons ; celle-ci résulte de l'emploi ordonné des voyelles sourdes ou éclatantes, aiguës ou graves, et de leur entrelacement avec les consonnes.*

Ex. : C'est surtout Victor Hugo* qu'il faut étudier à ce point de vue. « Il a le sentiment de la *valeur du mot pris en soi, comme son*. Il sait que tel mot est sourd et triste, tel autre chantant et gai, et qu'entre ces extrêmes, il y a un degré infini de nuances intermédiaires. Il sait que les voyelles ont leurs physionomies et leurs caractères, que l'*o* est large et triomphant, et que l'*u* est d'une douceur pénétrante.

L'étang frémit sous les *aulnes ;*
La plaine est un gouffre *d'or*.
Où court, dans les grands blés *jaunes*.
Le frisson de *Messidor*.

(*Chanson des rues et des bois*. I. 7. 2.)

... La grande forêt *brune*,
Qu'emplit la rêverie immense de la *lune*.

(*Première légende*. Eviradnus).

» Il sait l'effet du concours de certaines voyelles et diphtongues au son large et plein pour donner sa valeur à un chant de gloire :

C'était un grand cheval de *gloire*
Né de la mer comme *Astarté*,
A qui l'aurore donne à *boire*
Dans les urnes de la *clarté*.

(*Chanson des rues*, etc. Prologue.)

» Il sait combiner les consonnes rudes et les rimes sèches pour donner l'impression d'une œuvre haineuse et méchante. Toute l'âpreté de la malédiction de *la Chouette* (*Contemplations*, tome 1) est dans le son des mots et le froissement dur des articulations :

Race qui frappes et lapides.
Je *te plains !* Hommes, je vous *plains !*
Hélas ! je plains vos poings stupides
D'affreux clous et de marteaux pleins.

» C'est pour cette raison qu'il fera de fausses rimes masculines, pour augmenter l'effet des sonorités métalliques et des bruits de forge, quand il aura besoin de peindre le robuste et ardent travail de l'homme :

Parfois croyants, parfois *athées*,
Nous ajoutons aux *Prométhées*
Les *Euclides* et les *Képlers ;*
Nos doutes, nuages funèbres,
Montent au ciel pleins de ténèbres
Et redescendent *pleins d'éclairs*.

(*Année terrible*. Avril.)

» Voyez ce qu'on peut faire, *sans changer de rythme*, dans des vers d'égale longueur, par la seule adresse de savoir placer ici des *i* et des *é* aigus, là des *ou* ou des *o* longs. Voyez cette strophe fine et légère qui peint si bien la dentelure dans le ciel d'une ville du moyen-âge :

Cette ville — Des toits frêles
Aux longs cris, — Cent tourelles,
Qui profile — Cloches grêles,
Son front gris, — C'est Paris !

» Et celle-ci, ample et massive, grondante de bruits sourds :

Le vieux Louvre ! — Emprisonne
Large et lourd, — La couronne
Il ne s'ouvre — Et bourdonne
Qu'au grand jour, — Dans sa tour. » (*Ballades*. XII)

(Émile Faguet*, *Études litt. sur le XIX^e siècle*. V. Hugo, p. 237.)

85. — Les éléments matériels du rythme sont : *l'accent et la répétition* RATIONNELLE *de certains sons ou modificateurs de sons à des intervalles marqués.*

1. L'ACCENT est l'élément *principal.*

La règle générale qui détermine sa place *en français* est très simple : « *Tout mot, monosyllabe, ou tout groupe de mots qui exprime une* IDÉE *simple et distincte, porte l'accent sur la dernière syllabe sonore. — La syllabe muette n'a jamais l'accent.* »

C'est donc, en dernière analyse, la pensée qui règle l'accent, la construction, le rythme.

Ex. : Dans ce vers de Racine :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel,

on compte cinq accents : *Oui*, qui signifie : « j'y suis résolu, je suis prêt à en courir les risques » ; — je *viens*, indique l'action ; — dans son *tem*ple, le lieu ; — ado*rer*, le but ; — l'Éter*nel*, l'objet. Ces cinq mots ou groupes de mots expriment seuls et chacun une idée complète et distincte ; quatre ont l'accent sur la dernière syllabe : *temple* a l'accent sur la pénultième sonore (A. Fleury.)

De même en prose. Ainsi, dans les mots suivants, par lesquels commence une période de Bossuet : « Celui qui *rè*gne dans les *Cieux*... », il y a deux accents.

II. Les ÉLÉMENTS RYTHMIQUES SECONDAIRES sont :

1° La répétition des *mêmes consonnes initiales* (ALLITÉRATION).

Ex. : Vi victa vis

(Cicéron, *Pro Milone*. 11. 30)

*V*eni, *v*idi, *v*ici. (César.)

Va, cours, *v*ole et nous *v*enge.

(Corneille, *Le Cid.* I. 5.)

Pour qui sont ces *s*erpents qui *s*iffl*e*nt *s*ur vos têtes ?

(Racine, *Andromaque.* V. 5.) (Cfr. nº 59. III. B.)

2º La répétition des *mêmes sons* (ASSONANCE) ou des *mêmes articulations* (RIME et ὁμοιοτέλευτον).

Ex : Choisis de leur donner (aux dieux) ton *sang* ou de l'en*cens.*

(Corneille, *Polyeucte.* V. 3.)

Je ne *te* dis plus rien : venge-*moi*, venge-*toi.*

(Id., *Le Cid.* I. 6.)

A. Daudet a introduit dans le roman le repor*tage*, le papo*tage*, la petite documentation scandal*euse* et scabr*euse*. (Ch. Maurras.)

Ce monde-là, mon enfant, c'est un hôtel Rambouillet en 1881 ; un monde où l'on *cause* et où l'on *pose*. (E. Pailleron*, *Le Monde où l'on s'ennuie.* I. 2.)

Il n'y a que la duchesse qui ait le sens commun... Mais le reste, ah !... Et la lec*ture* et la littér*ature !* et la candid*ature !* Ah ! la candidature Rével ! Un vieux malin, figure-toi, qui meurt... tous les soirs et ressuscite tous les matins avec une place de plus ! Et Saint-Réault ! Ah ! Saint-Réault ! Et les Ram*as*-Ravan*as* et tous les fouchtr*as* de Boudd*ha !* (*Ibid.* III. 2.)

Commodi*tati* ingenium, gravi*tati* ætas, liber*tati* tempora sunt impedimenta. (Cicéron, *Pro Roscio Am.* 4. 9.)

3º La répétition d'un *même mot* ou d'une *même forme grammaticale aux endroits où ils ressortent davantage :* au commencemént et à la fin d'une phrase ou des membres d'une phrase :

Ex. : *Rome*, l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
Rome, qui t'a vu naître et que ton cœur adore !
Rome, enfin, que je hais parce qu'elle t'honore,
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés,
Saper ses fondements encor mal assurés ! etc.

(Corneille, *Horace.* IV. 5.)

L'on hait avec excès lorsque *l'on hait* un frère.

(Racine, *Frères ennemis.* III. 6.)

Point d'oiseaux, *point* de laboureurs, *point* de mouvement champêtre, *point* de mugissement de troupeaux, *point* de villages. (Chateaubriand, *La Campagne Romaine.*)

Au milieu de ses gémissements (de l'Église), on entendait retentir un formidable *non !* en réponse aux sacrilèges instances qui lui demandaient le sacrifice de son unité ; — Donne-moi ton Verbe, disait l'hérésie. — *Non !* — Donne-moi la personne du Christ. — *Non !* —

Donne-moi ses natures. — *Non !* — Donne-moi ses volontés. — *Non !* — Donne-moi sa chair. — *Non !* — Donne-moi sa grâce. — *Non !* — Donne-moi sa présence réelle dans l'Eucharistie. — *Non !* — Donne-moi la suprématie du Pape. — *Non !* — Alors nous t'abandonnerons, etc. (MONSABRÉ, *Conf. sur l'Unité de l'Église.* Carême de 1881.)

L'histoire maçonnique, c'est l'histoire *du Secret* ; le culte maçonnique, c'est le culte *du Secret* ; la doctrine maçonnique, c'est la doctrine *du Secret*. La maçonnerie vénère *le Secret*, enseigne *le Secret*, organise *le Secret*. *Le Secret* est à la fois sa tactique et son énergie. (Mᵉ DE SAINT-ALBAN, *Le Silence et le Secret.*)

Si je considère les nations modernes, où donc est la *morale* universelle ? *Est-ce que la morale* musulmane, qui a pour base le fanatisme et la polygamie, *est la morale chrétienne ? Est-ce que la morale* de certaines sectes philosophiques, *la morale* du plaisir, *la morale* de l'intérêt, *la morale* des positivistes qui soutiennent que « la vertu et le vice sont des produits comme le sucre et le vitriol », *la morale* des nihilistes, qui envisagent l'assassinat comme un moyen légitime d'arriver au bouleversement social, *est-ce que* toutes ces *morales* sont *la morale chrétienne ?* (CH. WOESTE, *Discours sur la loi scolaire.*)

EVA. On dit la ville un peu agitée.
RABAGAS. *Très, très agitée.* (V. SARDOU*, *Rabagas.* III. 7.)

JEANNE. Mais, c'est le monde où l'on s'ennuie, cela ?
PAUL. Précisément !
JEANNE. Mais si l'on s'ennuie, *quelle influence* peut-il avoir ?
PAUL. *Quelle influence ! Candeur ! Candeur !... Quelle influence,* l'ennui chez nous ? Mais énorme !... Mais considérable ! (E. PAILLERON*, *Le Monde où l'on s'ennuie.* I. 2.)

Voilà, dit-on, ce que c'est que l'*homme* ! Et celui qui le dit, c'est un *homme* et cet *homme* ne s'applique rien, oublieux de sa destinée. (BOSSUET, *Sermon sur la mort.*)

Ah ! messieurs, le procès *est là,* il *est là !* (LACHAUD, *Plaidoyer pour M. de Villemessant.*)

Est-il vrai qu'on ait joué Paris affolé, voulant une résistance à outrance, parce qu'on lui cachait tout, parce qu'il ne savait *rien*, ni sur les ressources dont il disposait, ni sur la situation ; *rien, rien, rien !* (*Ibid.* p. 491.)

Les pires des ennemis, disait un ancien, ce sont *les flatteurs* ; et *les pires* de tous *les flatteurs* ce sont *les plaisirs.* (BOSSUET.)

Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle,
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur
De la chute des rois fatal avant-coureur.
(RACINE, *Athalie.* I. 2.)

Je l'aimerai *par devoir, ce devoir* dure encore.
(CORNEILLE, *Polyeucte.* III. 2.)

Souvent la répétition se combine avec le *jeu de mots.*

Ton bras est *invaincu*, mais non pas *invincible.*
(CORNEILLE, *Le Cid.* II. 2.)

S'il se vante, je l'abaisse ; s'il s'abaisse, je le vante ; et le contredis toujours jusqu'à ce qu'il *comprenne* qu'il est un monstre *incompréhensible.* (PASCAL*, *Pensées.* Ed. Didot, p. 130.)

Plus l'*offenseur* est cher et plus grande est l'*offense*.

(Corneille, *Le Cid*. I. 5.)

Le *flux* les apporta, le *reflux* les remporte. (*Ib*. IV. 4.)

Ex. : C'est bien ici que se *font*, *défont et surfont* les réputations, les situations et les élections. (E. Pailleron*, *Le Monde où l'on s'ennuie*. I. 2.)

Si *rompu* à la cour qu'il n'était *corrompu*. (Saint-Simon.*)

On n'entend dans les funérailles que des paroles d'étonnement de ce que ce *mortel* est *mort*. (Bossuet*, *Sermon sur la mort*.)

L'homme *respire*, *aspire* et *expire*. (V. Hugo*.)

Je reconnais que j'ai eu tort d'imaginer qu'un *gentilhomme* consentirait à s'occuper comme un *homme* et je passe condamnation. (E. Augier*, *Le gendre de M. Poirier*. III. 2.)

Aux salons de peinture, on voit ordinairement plus de *mètres de toile* que de *toiles de maîtres*. (A. Rabusson.)

Remarque. — Les anciens, eux aussi, usaient beaucoup de ces moyens. Leurs rhéteurs distinguaient avec plus de subtilité que d'utilité divers cas qu'ils nommaient : *anaphora*, *epiphora*, *symplokè*, *epizeuxis*, *etc.*

Ex. : *Te*, dulcis coniux, *te* solo in litore secum,
Te, veniente die, *te* decedente canebat.

(Virgile, *Géorgiques*. IV. 165.)

Ego Consul, *cum* exercitus perditorum civium, clandestino scelere, conflatus, crudelissimum et luctuossimum exitium patriae comparasset ; *cum*, ad occasum interitumque reipublicae, Catilina in castris, in his autem templis atque tectis dux Lentulus esset constitutus ; *meis* consiliis, *meis* laboribus, *mei* capitis periculis, *sine* tumultu, *sine* delectu, *sine* armis, *sine* exercitu, quinque hominibus comprehensis atque confossis, incen*sione* Urbem, interne*cione* cives, vastit*ate* Italiam, interitu rempublicam liberavi. (Cicéron, *Pro Sulla*. 11. 33.)

Doletis tres exercitus populi Romani interfectos : interfecit *Antonius ;* desiderastis clarissimos cives : eos quoque eripuit *Antonius;* auctoritas hujus ordinis afflicta est : afflixit *Antonius*. (Cicéron, *2me Philip*. 22. 55.)

Concordia parvae res crescunt, *discordia* maximae dilabuntur. (Salluste, *Jugurtha*. 10.)

Consul *parvo* animo et *pravo*... *facie* magis quam *facetiis* ridiculus. (Cicéron, *Ad Atticum*. 1. 13. 2.)

Hoc autem uno interfecto, intellego hanc reipublicae pestem paulisper *reprimi*, non in perpetuum *comprimi* posse. (Cicéron, *1re Catilin*. 12. 30.)

Ut tum ad *senem*, *senex* de *senectute*, sic hoc libro ad *amicum amicissimus* scripsi de *amicitia*. (Cicéron, *De amicitia*. 1. 5.)

Ces exemples montrent que *l'effet naturel de la répétition est de faire saillir l'idée exprimée par le mot ou le son répété*. On remarquera de même que sous la plume des bons écrivains *les mots ainsi soulignés sont des mots de valeur*. C'est pourquoi nous avons dit que la répétition doit être *rationnelle*.

86. — Défaut contraire : cacophonie. — L'euphonie est lésée par la rencontre de voyelles qui se heurtent avec dureté, par l'allitération et la répétition quand elles ne disent rien, par l'accumulation de mots trop longs ou de monosyllabes, etc.

Ex. : Je vais *faire* la *guerre* aux habitants de l'*air*.

(Boileau, *A Lamoignon.*)

Numa *alla à Arles*.

« Avec verve et vérité ». « A ces quatre *r*, je sens sa plume », dit Louis Veuillot de celui qui a commis cette phrase. (*Libres penseurs. Ecrivains.*)

Non, il *n*'est rien que Nanine *n*'honore. (Voltaire*.)

L'on hait ce que l'on a, ce qu'on n'a pas on l'aime. (Voltaire*.)

Voici pourtant deux vers très harmonieux quoique composés de monosyllabes :

Le Ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. (Racine*.)

J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois. (de Vigny*.)

Il faut s'efforcer d'éviter ces défauts. Comment ? En donnant à la phrase un autre tour, qui permette, par exemple, de remplacer le substantif par un pronom, ou bien en substituant aux mots répétés des équivalents.

Exemples de corrections de ce genre faites par les auteurs eux-mêmes :

M. Carr*el* qui dans ses autres du*els* n'avait jamais pensé à la mort...

M. Carrel qui, dans ses autres *rencontres*, n'avait... (Chateaubriand*.)

Deux étangs sur le plateau de Saint-Gothard sont les *sources*, l'un du Tessin, l'autre de la Reuss. La *source* de la Reuss est moins élevée que la *source* du Tessin.

Deux étangs sur le plateau de Saint-Gothard *donnent naissance*, l'un au Tessin, l'autre à la Reuss, etc. (Id.)

Ce n'est pas comme un médecin qui, ayant guéri son malade, le laisse demeurer *sain sans son secours*.

... un médecin qui, ayant guéri son malade, le laisse dans *une* santé qui n'a plus besoin de son secours. (Bossuet.)

Lors*que* mon père *était* parti et *que* ma mère *était* en prières, Lucie s'enfermait dans sa chambre

Mon père parti et ma mère en prières. Lucie s'enfermait dans sa chambre. (Chateaubriand*.)

Lorsque soit la conjonction *et*, soit une voyelle finale autre que l'*e muet*, sont suivies d'un mot commençant par une voyelle ou par une *h muette*, il y a HIATUS (*hiare*, bâiller).

L'hiatus est banni de la poésie, sauf dans les cas suivants :

1° Après *oui* et après les interjections *ah ! eh ! oh !*

2° Dans les locutions proverbiales :

Ex. : Ainsi, on pourra écrire dans un vers : *la haine — oui, oui*, je m'en souviens (A. Chénier.) — *Oh ! oh !* dit-il, je saigne. (La Fontaine.) — *Qui a* bu boira. (Id.) On ne pourra pas écrire : *tu es, tu as, si elle va* à Paris, *tu auras*, etc.

Remarque. — La proscription de l'hiatus n'est pas une règle essentielle du vers ; Ronsard, La Fontaine, de Musset, Rostand et bien d'autres ne l'ont pas observée.

Ex. : *D'où es-tu ? Où* vas-tu ? D'où viens-*tu* à cette heure ? (Ronsard.) — Les feuilles des forêts tomberont *une à une*. (A. de Musset*.) — Un mignon *dé* à coudre, (Rostand, *Cyrano*. III. 2.) *Tu es* beau comme lui. (*Id.* III. 8.) Comment t'*y es*-tu pris ? (*Ib.* IV. 7.)

M. Brunetière a exprimé l'avis qu' « on pourra avantageusement réintroduire l'hiatus » dans les vers.

Article 2. — *Le Rythme.*

87. — Nous donnerons d'abord la *notion générale* du *rythme*, ensuite nous étudierons le *rythme dans la prose*.

88. — **Le rythme** — (ῥυθμός), dans sa conception la plus générale, est la *périodicité d'un mouvement*. Il suppose donc, comme *élément essentiel, que, dans le mouvement, se produit, à intervalles marqués, un phénomène sensible qui permet d'en évaluer la durée* (1).

Ex. : Le battement du cœur et du pouls, la respiration régulière, les révolutions et la gravitation des astres, le tic-tac d'une horloge, d'un moulin, les oscillations d'une pendule, le va-et-vient du piston d'une machine à vapeur, etc.

Les durées égales, rendues apparentes par le retour normal du phénomène susdit, sont la **mesure** de ce mouvement.

Dans la parole rythmée, *la mesure est marquée par un ou plusieurs des moyens suivants* :

1° *Avant tout*, les coupes et les pauses ou repos, qui partagent le discours en tronçons, à des intervalles égaux ou presque égaux.

---

(1) C'est la définition d'Aristote (*Problèmes*, 5. 16) : πᾶς ῥυθμὸς ὡρισμένῃ μετρεῖται κινήσει, τοιαύτη δ'ἐστὶν ἡ δι' ἴσου οὖσα. Tout rythme se mesure par un mouvement déterminé ; un mouvement est déterminé lorsqu'il se produit en passant par des intervalles égaux.

Ex. : La récitation psalmodique : on s'arrête un instant au milieu de chaque verset et plus longuement à la fin, ce qui suppose la symétrie, le parallélisme ou l'antithèse dans la pensée et dans l'expression.

2° L'ACCENT MÉTRIQUE (*ictus*), ou renforcement de la voix sur certaines syllabes de manière à établir une série de temps forts et de temps faibles (*rythme descendant*), ou de temps faibles et de temps forts (*rythme ascendant*). Voyez n° 54.

Ex. : Les cantilènes populaires des anciens Romains. Ainsi Suétone rapporte (*Caesar*, 59) que les soldats de César chantaient en escortant leur général lors de son triomphe :

Ecce Caesar nunc triumphat
Qui subegit Gallias.

On retrouve l'allure de ces vers dans plusieurs hymnes ou séquences de l'Église :

Dies irae, dies illa...
Lauda, Sion, Salvatorem...

De même dans les langues germaniques :

Ex. : *Rythme descendant :*

Ja : de dood is wereldkoning
En 't heelal zijn rijksgebied ;
Maar genieën zijn onsterflijk,
Ware dichters sterven niet. (SCHAEPMAN.)

Rythme ascendant :

Den **Heer** der **legerscharen**
Zij **eeuwig lof** en **dank ;**
Dat **velden, bergen, dalen**
Weer**galmen dezen klank.** (I. DA COSTA.)

3° LA RIME et l'ASSONANCE, répétition d'une syllabe identique ou semblable, à intervalles marqués.

Ex. : *Rime :*

Quand de la ruche printan*ière*
L'essaim s'est échappé dans *l'air*,
Il vole au bruit de la riv*ière*,
Vers le frêne au feuillage *clair*. (V. DE LAPRADE.)

Assonance :

Est-il rien sur la *terre*
Qui soit plus surpren*ant*
Que la grande mis*ère*
Du pauvre Juif-Err*ant ?*

L'*allure du rythme n'est pas la même dans tous les idiomes ;* elle varie suivant le génie de chaque langue.

Dans toute langue, on observe **deux espèces de rythmes :** *l'un, caractérisé par une mesure exacte et rigoureuse, appartient à la* POÉSIE ; *l'autre plus large et plus libre, est propre à la* PROSE.

89. — Particularité remarquable de la prose classique : la période. — Quand on lit un orateur ou un historien classique, soit grec, soit latin, on remarque bientôt dans leur style un genre de phrase à construction savante et d'allure spéciale, la période. Les maîtres du XVII^e siècle, notamment Bossuet, se le sont approprié et en font un fréquent usage. Il faut donc étudier *son mécanisme.* Mais *pour le comprendre il est indispensable d'avoir une idée exacte de la nature* DU VERS GREC ET LATIN CLASSIQUE, qui n'est que la *période poétique* réduite à son maximum de simplicité.

90. — LA PÉRIODE RYTHMIQUE DANS LA POÉSIE GRECQUE ET LATINE est un ensemble de PIEDS. Chaque pied est constitué par *un temps fort suivi de son temps faible* (n° 88), c'est-à-dire par une syllabe métriquement accentuée autour de laquelle se groupent d'autres syllabes non accentuées. Ex. : parcere (1).

Ce qui est propre à la poésie ancienne, c'est que *la durée comprise entre deux temps forts ou accents métriques est mesurée avec rigueur.*

L'unité de mesure — on l'appelait *temps premier* (χρόνος πρῶτος) ; *mora*, more — était le temps que prend la prononciation d'une syllabe brève. On indique cette durée par le signe conventionnel ˘ . Il est clair que cette durée varie avec les personnes, et même, pour chaque personne, avec l'allure plus ou moins rapide de la lecture.

Dans les rythmes simples, la durée d'une syllabe longue (-) équivalait à celle de deux brèves. Si, par exemple, en prononçant le mot *parcere,* on donnait à la syllabe *par* la durée d'une noire, chacune des syllabes *ce, re,* avait celle d'une croche.

Plusieurs pieds réunis, à leur tour, par *un accent métrique principal* ou

(1) Ne confondez pas, en latin et en grec, l'accent *métrique* avec l'accent *tonique* ou accent *du mot.* « *Dans un mot* on appelle accentuée, la syllabe sur laquelle la voix s'élève *plus haut* que sur les autres ; *dans un pied métrique,* on appelle syllabe accentuée celle qui est prononcée *avec plus de force* que les autres. L'accent *tonique* est constitué par l'*acuité*, l'accent *métrique* par l'*intensité* du son. » (RIEMANN.) — A vrai dire, de nombreux philologues estiment qu'*en latin* l'accent tonique est constitué lui aussi par l'intensité du son, mais ils constatent comme les autres que, *dans la lecture des vers, on doit appuyer davantage sur les syllabes accentuées métriquement.* (W. CHRIST, *Metrik*, n° 6. — GLEDITSCH, *Metrik,* n° 5.)

prédominant, forment un MEMBRE (κῶλον). Enfin, *deux* ou *plusieurs membres réunis en système* forment la PÉRIODE RYTHMIQUE.

Il y avait *deux espèces* de ces périodes : *le vers* et *la strophe*.

1° LE VERS (*versus*, στίχος) ne comprenait que deux membres.

Ex. : *L'hexamètre* (ἑξάμετρος — de ἕξ et μέτρον) s'est formé par la réunion de deux séries de trois dactyles | ⏑ ⏑ ⏑ | , qui pouvaient être remplacés par des spondées | ⏑ ⏑ | , leurs équivalents.

O Melibœe, deus, || nobis heac otia fecit. (VIRGILE.)

De même, le *pentamètre* comprend deux membres de trois dactyles ou spondées. Seulement dans le troisième pied du premier membre, on prolonge la syllabe du temps fort pendant quatre mores, ou bien on la fait suivre d'un repos de deux mores.

Vix manet e toto ||

ou Vix manet e toto — ||

Dans le troisième pied du deuxième membre, le temps faible est occupé par une pause de deux mores :

Parvă quod urnă capit — || (OVIDE.)

2° LA STROPHE (στροφή) comprenait jusqu'à dix et même quinze membres. Souvent, par exemple chez Pindare elle formait un ensemble très compliqué.

La plus simple était le *distique* (δίς-στίχος), composé d'un hexamètre et d'un pentamètre formant système.

Ex. : **Princip**iis obsta. || sero medicina paratur.
Cum mala **per** longas || invaluere moras

Les strophes, à leur tour, pouvaient se grouper de diverses façons. Tantôt *des strophes toutes semblables* se suivaient et formaient un « système » ; tantôt *des strophes différentes* s'entremêlaient suivant des combinaisons variables : la plus simple de celles-ci, la plus répandue et la plus belle peut-être, est celle dont on attribue l'invention à Stésichore et qui consiste à former les strophes en groupes de trois, dont les deux premières — *strophe* et *antistrophe* — sont semblables entre elles, tandis que la troisième (*épode*) est différente.

Pour se faire une idée exacte de la métrique des anciens, il faut tenir compte de ce fait que tous leurs mètres ont commencé par être chantés. Cette origine a naturellement exercé une grande influence sur leur constitution. C'est notamment à elle qu'il faut remonter pour se faire une idée claire et juste de la *césure* (*caesura*, τομή).

Nous avons vu que le vers et la strophe ne sont que des composés dont les éléments sont des séries rythmiques appelées membres.

Le mot CÉSURE ou COUPE a été adopté pour marquer *l'acte par lequel le récitateur fait sentir la fin d'un membre et le commencement d'un autre :* il COUPE *vraiment les paroles à cet endroit.* La césure provient de ce que « la mélodie sur laquelle le vers se chantait à l'origine, se composait de deux membres de phrase et que *le sens musical* y était *coupé* (1) précisément à l'endroit où se trouve aujourd'hui la césure du vers ». (O. RIEMANN.)

Ex. : Ainsi l'hexamètre peut être coupé : soit par une césure masculine au milieu du troisième pied : *césure penthémimère* (*de* πέντε, — ἡμι = semi, et μέρος) :

Arma vi**rum**que ca**no**. || Troj**ae** qui **pri**mus ab **o**ris.

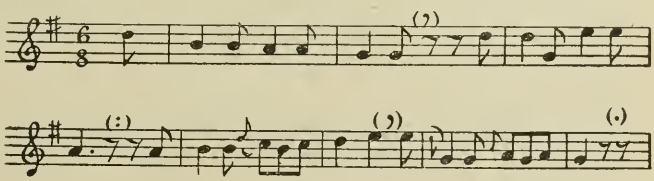
(VIRGILE, *Én.* I. 1.)

soit par une césure masculine au milieu du quatrième pied : *césure hephthémimère* (de ἑπτά, etc.) :

---

(1) « UNE PHRASE MUSICALE *de quelque étendue se décompose presque toujours en deux ou plusieurs parties ou* MEMBRES DE PHRASE, dont la fin *peut* n'être marquée par aucun signe extérieur, par aucune *pause matérielle* dans l'exécution du passage, mais qui, pour une oreille tant soit peu exercée, se détachent et se séparent aussi nettement l'un de l'autre que les membres de phrase du langage articulé pour l'esprit de l'auditeur. *Les différents membres d'une phrase musicale sont donc séparés par des espèces de* PAUSES LOGIQUES, plus ou moins fortes, qui, le plus souvent, ne sont pas marquées dans l'écriture et ne sont appréciables que pour l'oreille, mais dont on pourrait figurer l'importance relative en se servant des signes ordinaires de la ponctuation. *L'endroit où le sens musical est ainsi coupé par une pause logique, sensible pour l'oreille, s'appelle* CÉSURE ; lorsque la césure tombe après *deux* notes dont la première est accentuée, la seconde ne l'étant pas, la césure est *féminine.* » (O. RIEMANN.)

Soit, par exemple, la phrase suivante de Paisiello :



On y trouve quatre césures marquées par les signes ordinaires de la ponctuation (,) (:) (;) (.).

La première, la deuxième et la quatrième coïncident avec des pauses matérielles ; la troisième est *purement logique* et n'est accusée que par l'allure et la mélodie du rythme.

La première est féminine, les autres sont masculines.

La deuxième est principale ; la première et la troisième sont secondaires.

Armen**ta**rius **a**fer a**git** || tec**tum**que la**rem**que.
(Id. *Géorg.* III. 534.)

soit, ce qui est fréquent en grec, mais fort rare en latin, par une césure féminine au troisième pied (*césure trochaïque*) :

O passi graviora, || da**bit** Deus **his** quoque **fi**nem.
(Id. *Én.* I. 199.)

91. — Valeur expressive du rythme. — *Chaque combinaison rythmique produit naturellement sur la sensibilité un* EFFET PARTICULIER (1). Sans nous perdre dans les détails, disons seulement : « que le pied métrique était d'autant plus vif et rapide que *les brèves* y dominaient davantage, et d'autant plus majestueux, au contraire, qu'il renfermait plus de *syllabes longues ;* des *silences fréquents et courts* marquaient la noblesse, mais des *silences prolongés* donnaient au rythme une allure grave et noble. » (A. CROISET.)

Les *coupes irrégulières, heurtées, brisées,* convenaient particulièrement au langage de la passion surexcitée.

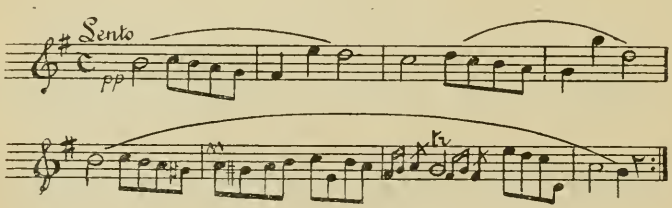
Ex. : Comparez le mouvement de ces trois vers de Virgile, en le rapprochant de l'idée qu'ils expriment :

Quadru**pe**dan**te** pu**trem** soni**tu** quatit **un**gula **cam**pum.
(*Én.* VIII. 591.) (2)

Roma**nos**, re**rum** domi**nos**. gen**tem**que to**ga**tam.
(*Ibid.* I. 283.)

---

(1) Voici un fragment de la *marche funèbre* de Chopin :



Si l'on change le mouvement de ce morceau, si d'un *adagio* on en fait un *allegro*, on lui enlève déjà tout à fait son caractère grave et triste ; si, de plus, on martelle les notes, il devient sautillant et joyeux ; si enfin, on remplace chaque blanche par quatre croches, c'est un air de carrousel. Voilà les effets du rythme.

(2) Comparez ce vers anapestique (⏑ ⏑ —) de Boileau (*Ép.* V.) :

Le cha**grin** monte en **croupe** et ga**lope** avec **lui**.

Heu, quæ **nunc** tellus, inquit, quæ me æquora possunt
Accipere ? (*Ibid.* II. 69.)

Enfin, comparez dans le vers spondaïque suivant, le mouvement des quatre premiers pieds et celui des deux derniers :

Constitit, **at**que oculis Phrygia **ag**mina **circumspex**it.
(*Én.* II. 68.)

92. — La période dans la prose classique grecque et latine. — C'est une phrase à mouvement circulaire, articulée et mesurée d'après les exigences de l'appareil phonateur et de l'oreille ; le groupement et l'ordonnance logique des idées ou des faits y sont mis en relief tant par la structure grammaticale que par le rythme (1). L'élément rythmique est le *pied* tout comme en poésie. Seulement, le choix et la disposition de ces pieds sont plus libres.

Ex. : Cicéron. *De Natura Deorum* 2, 2.

Protase : Quid potest esse tam apertum tamque perspicuum, cum caelum suspeximus caelestiaque contemplati sumus.

Apodose : quam esse aliquod numen praestantissimae mentis, quo *haec* regantur ?

Explications. — 1° Construction rythmique. Les quatre *membres* dont se compose cette période ont une allure analogue à celle des membres d'un vers ; leur mouvement exige que, dans la récitation, la voix décrive en quelque sorte une circonférence ; elle doit monter durant les deux premiers membres (*protase*) ; descendre durant les deux derniers (*apodose*). Seulement, dans les vers, les pieds sont mesurés avec rigueur ; ici, la marche est plus libre (2). Les *coupes* et les *cadences* (fins de membres) sont telles que le récitateur respire à l'aise et que l'oreille est satisfaite. La cadence finale annonce que le sens suspendu jusqu'alors, est complet. Remarquez que *le sens* exige que *haec* soit accentuée au point d'équivaloire à une incise.

2° Construction logique. La *symétrie* (n° 80, 4°, A) *dans la disposition des idées* est manifeste : la protase indique le premier terme d'une comparaison ; l'apodose, le second.

Quand les éléments groupés ainsi autour d'un centre sont des *idées*, la période est dite *oratoire* ; quand ce sont des *faits*, elle est dite *historique*.

3° Construction grammaticale. — Elle n'est point symétrique : « *Quid*. . tam...| cum || *quam* quo...

---

(1) C'est ainsi que *les anciens* entendaient la période. Voyez Aristote (*Rhét.* 3. 9) et Cicéron (*Orator*, depuis 44, 149 jusqu'à 67, 226). Comme le fait remarquer E. Norden (*Die antike Kunst-prosa*. Leipzig, Teubner, 1898, p. 42), la définition de Nägelsbach ne répond pas à ce concept. Il faut en dire autant de celle de Berger. « Nous appelons périodique une proposition qui est interrompue par une incidente. » D'après cette belle théorie, la première phrase de la deuxième catilinaire, celle de la troisième et même les exemples cités par Cicéron ne seraient pas des périodes !

(2) Cicéron assigne comme mesure *approximative* à la période de quatre membres les proportions d'un système de quatre hexamètres. (*Orator*, 65, 222.)

On peut dire que l'*antithèse* et la *symétrie* sont en quelque sorte les sources d'où la période jaillit d'elle-même. C'est d'ailleurs Cicéron qui en fait la remarque avec exemples à l'appui. (*Orator*, 49, 165, et 50, 167.)

La beauté de la période consiste en ce quelle est en quelque sorte un tableau. Les idées importantes — celles qui forment noyau et autour desquelles viennent se ranger les autres — sont mises en relief, au premier plan, en pleine lumière, grâce à la place qu'occupent les mots qui les expriment. Le reste, suivant son importance relative, est disposé et échelonné conformément aux lois de la perspective. Ces différents groupes partiels se combinent et s'harmonisent en un groupe total, de telle façon qu'en regardant l'ensemble, on aperçoit mieux les détails, et qu'en regardant les détails, on saisit mieux l'ensemble.

93. — La prose périodique. — Cicéron observe que la continuité dans l'emploi de la période engendrerait la monotonie. (*Orator*, 62, 210.) Il suffit de lire Isocrate pour se convaincre de la justesse de cette remarque. Aussi la composition des classiques était-elle une heureux mélange d'*incisa* ou κόμματα (*phalanges* de un ou deux pieds), de *membra* ou κῶλα (*membres*), et de *périodes*.

Voici l'exemple donné par Cicéron lui-même (*Orator*, 63, 213). Le tribun C. Carbo parle, dans une *contio*, du haut des rostres. Il débute par deux *incises*, composées chacune *de deux trochées* :

O Marce Druse, | patrem appello.

Suivent *deux membres*, coupés chacun de trois pieds :

Tu solebas dicere | sacram esse rempublicam.

Viennent enfin *deux périodes*, chacune de deux membres et avec un dichorée (‿ ‿) pour cadence :

1° Quicumque eam violavissent, ab omnibus esse ei poenas persolutas.

2° Patris dictum sapiens temeritas filii comprobavit.

Au témoignage de Cicéron, ce second dichorée provoqua une explosion d'enthousiasme ; fait qui prouve combien l'oreille romaine était sensible au charme du rythme. (Voyez sur ce point E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, p. 2.)

94. — La période dans la prose française. — Elle se modèle sur la période latine (n° 92). Son élément est la COUPE DE LA PHRASE. Autant de syllabes accentuées (n° 85), autant d'INCISES ; deux ou trois incises dominées par *l'accent principal* forment un MEMBRE.

La PROTASE et l'APODOSE comptent chacune un ou *plusieurs membres proportionnés de manière à s'équilibrer.*

LES COUPES, les REPOS, sont marqués par le sens et par les ondulations du sentiment.

Ex. : Celui qui règne dans les Cieux et de qui relèvent les empires, | à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, || est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, | et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons. » (BOSSUET, *Oraison funèbre de la Reine d'Angleterre.*)

Les cinq premiers mots « Celui qui règne dans les **Cieux** » forment une *incise*. *L'accent du premier membre* porte sur le mot « em**pires** » ; *la protase* finit à « indépen**dance** ».

Voyez G. LANSON, *L'art de la prose*, pp. 100-104.

Peu de nos contemporains cultivent encore la période.

Ex. : Comme un pont gigantesque jeté sur l'abîme qui sépare deux mondes, et que le divin ingénieur a laissé crouler après qu'il n'en a plus eu besoin, le grandiose itinéraire de l'Église ne se reconnaît qu'à des arches brisées et à des piliers épars, dont l'architecture ne se laisse deviner que par le regard exercé, et qui effraye la paresse de l'imagination. (G. KURTH, *Clovis*. Tours, Mame, 1896, p. XXI.)

95. — Le nombre dans la prose moderne. — La généralité des écrivains et des orateurs a rompu avec la période. *Leur style est devenu analytique,* et cette allure est en pleine harmonie avec le génie de la langue française (n° 74).

Quelques-uns tombent parfois dans un véritable excès. Leur discours est morcelé en petits bouts de phrase. Chaque idée s'énonce à part, sans être rattachée à celles qui précèdent ni à celles qui suivent.

Ex. : M. Anatole France*, parlant d'un personnage politique, écrit : « C'est un causeur charmant, philosophe et lettré, un homme sage. — Je ne peux pas mieux dire. — C'est lui qui a supprimé les tuniques des lycéens. — Il aurait mieux fait de supprimer les lycées. — Mais il ne pouvait tout faire à la fois. — La tunique était un vêtement absurde, incommode et malsain. — Je sais que le prestige de l'uniforme est grand en France. — On le dit, du moins. — On y est d'avis que le soldat est fier de le porter. »

Comparez à ce hachis les lignes suivantes de l'écrivain qu'on a nommé à bon droit « le premier prosateur du XIX^e^ siècle » :

Les enrichis ont de beaux meubles, de belles tentures, des curiosités sur une étagère, des domestiques poudrés ; point de tableaux, point d'objets d'art. Du superflu de leur table, ils achèteraient tous les ans une œuvre de maître ; mais l'idée même ne leur en vient pas ; ils se croiraient fous de dépenser mille écus pour un Raphaël.

Cependant, il y a quelque chose de plus rare encore chez eux qu'une galerie, c'est une

bibliothèque. Par mode, non par goût, quelques-uns voudront avoir à montrer trois ou quatre mètres de peinture ; un livre, jamais. Ils n'en sont pas moins esprits forts, pleins de discours sur l'ignorance des prêtres ; et ils éprouvent un véritable sentiment d'indignation contre ces gentillâtres d'autrefois, qui se glorifiaient de ne savoir point lire. (L. Veuillot, *Les libres penseurs*. Livre VII. 9.)

Il n'y a plus de noblesse, elle est abaissée, abimée ; vous l'avez détruite, c'est entendu. Mais vous aurez beau faire : une figure noble, des manières nobles, un style noble, signifieront toujours autre chose qu'une tournure bourgeoise, des manières bourgeoises, un style bourgeois. (Id., *Ibid.* 10.)

Sous la plume du grand polémiste, les unités indépendantes dont se compose le discours se groupent en phalange serrée, marchent au pas, évoluent avec entrain.

L'étude de ce modèle et d'autres semblables révélera le *secret de donner au style cette animation de bon aloi*. Celle-ci provient en premier lieu de *la netteté du coup d'œil, qui a pour conséquences naturelles : l'unité d'effet et l'ordre rigoureux des idées ;* elle tient ensuite au bon emploi de *l'antithèse et de la symétrie, à la concision et au souci des proportions*.

Si l'on compare le *style périodique* au *style analytique*, on constate que le premier a plus d'ampleur et de majesté ; le second est plus clair, plus alerte, plus vif, plus incisif.

Article 3. — *Versification française*.

96. — Le vers français. — Voici comment Vauquelin de la Fresnaye († 1607) rapporte l'éclosion de la poésie en France :

Des troubadours
Fust la rime trouvée en chantant leurs amours ;
Et quand leurs vers rimés ils mirent en estime,
Ils sonnaient, ils chantaient, ils battaient sous leur rime.
Du son se fist sonnet, du chant se fist chanson
Et du bal la ballade, en diverse façon :
Ces trouvères allaient par toutes les provinces,
Sonner, chanter, danser leurs rimes chez les princes (1).

Le vers français garde toujours l'empreinte de cette origine. Maintenant

(1) *Art poétique*. Livre 1er. — Voyez L. Gautier, *Les épopées françaises*. Tome 1, 2e édit., Paris 1878. Chap. VII. De la versification des chansons de Geste, et, à ce propos, de la versification et de ses origines.

encore, « il doit être considéré comme UNE VÉRITABLE PHRASE MUSICALE, qui se divise en un certain nombre de *membres*, et qui, suivant des rapports facilement appréciables à l'oreille, répartit *un nombre déterminé de syllabes* dans ces fractions de temps ». (BECQ DE FOUQUIÈRES.)

Les ÉLÉMENTS ESSENTIELS sont **l'accent**, principe du rythme (n° 85, 1), et **la rime** qui renforce et souligne l'*accent principal*.

La *mesure* des intervalles compris entre deux accents n'est *pas quantitative* comme en latin et en grec (n° 90), mais *syllabique*.

Sans la rime, elle n'apparaît pas assez. Aussi « de toutes les langues dérivées du latin, la langue française est la seule où les vers sans rime n'aient pu s'acclimater ». (F. DE GRAMONT.)

Nous traiterons : 1° *de la rime* ; 2° *de la mesure syllabique* ; 3° *de l'accent* ; 4° *de l'arrangement des vers en systèmes et en strophes*.

I. — LA RIME.

97. — La rime est l'homophonie complète de la finale de deux ou de plusieurs vers.

Les règles de cette homophonie dépendent plus ou moins de l'usage et sont, en conséquence, quelque peu flottantes.

La rime est *suffisante* ou *riche* : SUFFISANTE, lorsque la tonique et *les* consonnes qui la *suivent* sont *identiques* ou du moins *équivalentes* ; — RICHE, lorsqu'en outre la consonne *précédente*, ou d'*appui*, est la même.

Ex. : RIMES RICHES : régi*ment*, alar*mant* ; sorte*z*, exalté*s* ; *croix*, *rois* ; *sue*, re*çue*, etc.

RIMES SUFFISANTES : co*carde*, *garde* ; sanctu*aire*, pri*ère* ; récomp*ense*, clém*ence*.

REMARQUES. — 1° Quand les toniques *seules* sont homophones, il n'y a qu'ASSONANCE. Ex. : ét*ranger*, com*mencé* ; *cidre*, l*itre*.

2° Quand la syllabe finale de deux mots se réduit à une seule et même lettre sonore, ils fournissent une rime suffisante.— Ex. : No-*é*, avou-*é* (BOILEAU) ; envoy-*é*, Pasipha-*é* (RACINE).

Suffisante ou riche, la rime est *masculine*, lorsque la tonique n'est pas suivie d'un *e* muet qui compte dans la mesure du vers ; dans le cas contraire, elle est *féminine*.

Ex. : RIMES MASCULINES : m*échant*, tran*chant* ; *gens*, *ans* ; *pieu*, *lieu*.

RIMES FÉMININES : *mère*, a*mère* ; p*rendre*, *rendre* ; aim*ables*, misér*ables*.

Remarque. — Sont *masculines*, les finales en *aient* de l'imparfait et du conditionnel, ainsi que les subjonctifs *que tu aies*, *qu'ils aient*, *qu'ils soient*. Voyez n° 110 (1).

98. — Rimes vicieuses. Il y en a quatre espèces :

1. Les rimes qui ne satisfont pas l'oreille.

Telles sont en particulier :

a) *Les assonances*, dont se contentent les « Décadents ».

b) *Les rimes dites provençales, picardes, normandes*, etc., où l'homophonie ne subsiste que par l'effet d'une mauvaise prononciation.

Ex. : *Altiers* et *fiers*, *français* et *forcés*.

c) Les rimes dont les toniques ou les consonnes ne sont pas équivalentes. Ex. : sen*sé* et ru*sé* (= *ze*) : fam*ille* et m*ille* ; conquête et coq*uette* : faîte ou fête et fa*ite* ; pr*i-ère* et rap*ière* ; l*i-en* et r*ien* ; c*ieux* et anxi-*eux*, etc.

2° Les rimes qui ne satisfont point la vue.

L'orthographe des deux finales ne peut pas sensiblement différer. Notez les points suivants :

a) Dans les rimes *masculines au singulier*, les consonnes peuvent différer pourvu que leur homophonie soit réelle. Ainsi ni*d* et fini*t*, no*m* et no*n*, bouc et jou*g* sont de bonnes rimes.

b) Dès que la dernière lettre d'un des deux mots est *s*, l'autre mot doit finir en *s*, *z* ou *x*. Ainsi *arme* et *larmes*, l*ois* et *roi* riment mal. Par contre l*assés* et *asse<u>z</u>*, ta*lus* et ref*lux* riment fort bien.

c) Les consonnes parasites = c'est-à-dire qui n'influent plus sur la prononciation—doivent se correspondre ou du moins être dissimulées par l'*s* finale. Ainsi fran*c* et ran*g*, jon*c* et lon*g*, accor*d* et accor*t* riment bien, gran*d* et tyran riment assez mal ; ils ar*ment* et lar*me* ou lar*mes*, pas du tout ; mais les pluriels gran*ds* et tyran*s* riment très bien.

3° Les rimes trop pauvres, c'est-à-dire où l'identité d'étymologie est criante.

Ainsi, un mot ne rime pas avec lui-même (bonheur, bonheur), ni le substantif avec son verbe (tu soutiens, les soutiens), ni le simple avec le composé (prudent, *im*prudent), à moins qu'il n'y ait catachrèse, (temps, printemps. Voyez n° 73.) Pour que les terminaisons *-ant*, *-ent*, *-on*, *-er* riment entre elles, leur consonne d'appui doit être la même. Ex. : char*mant*, alar*mant*.

4° Les rimes banales, vulgaires, rebattues, usées.

Elles abondent chez les *pseudo*-classiques du XVIII^e^ siècle. « On est sûr que le substantif

(1) De là sont nés ces bruits reçus dans l'univers,
Qu'aux accents dont Orphée emplit les monts de Thrace,
Les tigres amollis dépouillaient leur audace ;
Qu'aux accords d'Amphion les pierres se *mouvaient*
Et sur les murs thébains en ordre s'*élevaient*. (Boileau.)

viendra suivi d'un substantif, l'abverbe d'un adverbe et le pâle adjectif d'un adjectif pâle. »
(V. DELAPORTE.)

REMARQUE. — Il faut éviter les *fausses rimes*, ou consonances qui se produisent ailleurs qu'à la fin du vers.

Ex. : Je te dois découv*rir* un plus durable emp*ire* (VOLTAIRE.)
Du des*tin* des Lat*ins* proclamer les oracles. (BOILEAU.)
J'eus un père, Seign*eur*, illustre et généreux.
Digne par sa val*eur* du sort le plus heureux. (CRÉBILLON.)

99. — BEAUTÉ DE LA RIME. De nos jours, les poètes, surtout les « Parnassiens », visent à la rime riche. Ils évitent le plus possible des rimes simplement suffisantes, sauf quand, parmi les mots qui riment, il y a au moins un monosyllabe. Par-dessus tout, ils s'efforcent de trouver des rimes pleines, neuves, originales, suggestives. « Dans tout vers bien fait, la rime est un mot de valeur, significatif par le son qui se fait entendre comme par l'idée qu'il exprime (1). »

Ex. : Gérald, avec *orgueil*,
En chantant nos revers, a caché son *deuil* ;
Nous eûmes, comme vous, nos bonheurs, nos *victoires* :
Vous eûtes, comme nous, vos jours *expiatoires*,
Vos fronts se sont parfois courbés sous l'*aquilon* ;
Vous avez eu Roland, — mais aussi *Ganelon*.
(H. DE BORNIER, *La fille de Roland*. II. 5.)

REMARQUES. — 1° On aime les rimes qui ont quelque chose d'imprévu comme *trombone* et *eau bonne*, *vous l'êtes* et *des arbalètes*, *corridor* et *balustre d'or*, *conquistadors* et *tu t'endors* ; *j'expire* et *Shakespeare*, etc.

2° Chez les poètes très soigneux de la forme, on trouve de-ci, de-là, des rimes comme *cieux* et *délicieux*, *sillons* et *lions*, *renier* et *dernier*, *sanglant* et *flanc*, *point* et *poing*, *immortel* et *ciel*. Ce sont là des *licences* qu'il vaut mieux ne pas imiter.

II. — MESURE SYLLABIQUE DES VERS

100. — **Scander** les vers, c'est compter les syllabes dont ils se composent.

RÈGLES GÉNÉRALES. — 1° *Dans le corps du vers*, sauf le cas d'élision, toute syllabe compte, qu'elle soit sonore ou qu'elle soit muette.

(1) PAUL STAPFER, *Racine et Victor Hugo*, p. 296.

2° *A la fin du vers*, une *syllabe muette* ne compte pas.

3° Quand, *dans le corps du vers,* un *e muet final* est suivi d'un mot commençant par une voyelle ou une *h* muette, *il s'élide* et ne compte pas dans la mesure du vers.

Ex. : Dans ce vers d'*Iphigénie :*

La colère des dieux demande une victime.

il y a 12 syllabes. L'*e* muet final de *victime* et celui de *demande* ne comptent pas, le premier parce qu'il est à la fin du vers, le second parce qu'il s'élide.

Les autres *e* muets valent ou une croche ou une double croche par rapport aux syllabes sonores qui, elles, représentent une noire ou une blanche.

« Dans la lecture ou la déclamation, dit le P. Delaporte, les *barbares* seuls les négligent... Celui-là (fût-il un gros personnage de la Comédie française) serait littéralement un Visigoth, qui déclamerait ou lirait :

La colèr' des dieux d'mand' un' victime. »

101. — RÈGLES PARTICULIÈRES. — 1° *Dans les terminaisons* l'*e muet* soit seul, soit suivi des consonnes *s* ou *nt,* compte et se fait entendre, sauf dans la désinence *aient* des imparfaits et des conditionnels, ainsi que dans les subjonctifs *qu'ils aient*, *qu'ils soient*. où il est nul.

Ex. : Qu'il pay-*e*, la vi-*e*, ils emploi-*ent*, les furi-*es*, etc. (1).

Ils all*aient* l'arme au bras, front haut, graves et stoïques,
(V. HUGO*.)

Qu'ils *soient* comme la poutre et la paille légère (RACINE.)

Sans que mille accidents ni votre indifférence
Aient pu me détacher de ma persévérance. (MOLIÈRE*.)

Bien que l'*e* muet final précédé d'une voyelle forme une rime féminine irréprochable, les mots qui ont pareille désinence ne sont admis *dans le corps du vers* qu'à la condition que l'*e* muet s'élide.

Ex. : Des prophètes menteurs la troupe confond*ue*.
Toutefois, je l'avou*e*, *en* ce comble de gloire. (RACINE.)

Des mots comme *les vies*, *aimées*, *tu payes, ils payent*, etc., ne peuvent donc entrer *dans* un vers.

REMARQUES. — 1° On semble vouloir s'affranchir de cette règle.

---

(1) Sully-Prudhomme* a écrit ce vers :

Les feuilles mortes *fuient* avec des bruits de cuivre. (*Le vent.*)

Ex. : Il le paye très cher, il le paye moins cher.
(ROSTAND, *Cyrano*. I. 1.)

Un sang nouveau paye toujours le sang qu'on verse.
(LECONTE DE LISLE*, *Les Érynnies*. II. 5.)

2° Pour faire entrer dans un vers des mots comme *dévouement*, *ils calomnieront*, on procède par contraction et on écrit *dévoûment*, *calomnîront*.

2° Quand, *dans le corps d'un mot*, une voyelle ou une diphtongue est suivie d'une voyelle, il faut distinguer deux cas :

A. Si la voyelle ou la diphtongue est précédée de deux consonnes, dont la première est une des lettres *b*, *p*, *d*, *t*, *v*, *f*, *g*, *c*, et la seconde *l* ou *r*, les phonèmes se détachent et forment *deux syllabes*.

Ex. : *Bri*-oche, *pri*-ère, *dru* ide, *flu*-ide, *tri*-omphe, ou*vri*-er, *fri*-and, *gru*-au, bou*cli*-er nous vou*dri*-ons, vou*dri*-ez, etc.

EXCEPTION. — Les mots en *trui*, *bruit*, *fruit*, *détruit*, etc., sauf *tru-isme*, *altru-isme*.

B. Si cette condition ne se réalise pas, il faut consulter l'usage.

3° Voici, en deux tableaux, la prononciation des principaux groupes de voyelles :

I. — PRONONCIATION MONOSYLLABIQUE (synérèse).

GROUPE	EXEMPLES	EXCEPTIONS
— ié (substantif).	amitié.	
— ied.	pied, sied.	
— ier (substantif).	armurier.	
—ief.	fief.	
— iel (substantif).	ciel, fiel, miel.	
— ière.	rivière, mobilière.	
— ien.	bien, mien, appartient.	li-en, chirurgi-en, Indi-en.
— ieu.	Dieu, lieu, pieu.	
oin.	point, oint.	
ouin.	marsouin.	
ui.	lui, aujourd'hui.	rui-ne, su-icide, et généralement les mots en *-uité* : incongru-ité, perpétu-ité, etc.

II. — Prononciation dissyllabique (diérèse).

GROUPE	EXEMPLES	EXCEPTIONS
ia.	mari-age.	dia-ble, dia-cre, fia-cre, liard.
iai.	j'étudi-ai, auxili-aire.	bré-viaire.
iau.	mi-auler.	piau-ler.
ian (t), ien (t).	souri-ant, cli ent.	vian-de.
— ier (verbe).	mendi-er, pri-er, alli-er.	
— ié (partic. et adj.).	alli-é.	
— iel (adjectif).	essenti-el, confidenti-el.	
— iet.	inqui-et.	
— io.	vi-olet, médi-ocre.	fio-le, pio-che.
— ion (substantif).	Si-on, allusi-on, nati-on.	
— ieu (adjectif).	oubli-eux, pi-eux.	vieux.
oua, oué : ouen, ouer, ouette.	avou-er, secou-er, alou-ette, Rou-en.	fouet, fouet-ter.
oui.	ou-ïr, ou-ï (part.), Lou-is.	oui (affirmatif).
u (suivi d'une voyelle autre que i ou d'une diphtongue).	tu-er, tu-a, tu-ons, attribu-er, cru-el.	écuel-le.

Remarque.—Le son *i* est distinct dans *abbaye* (abbai-ie), *paysan*, *hai*, *stoïque*, *myope*, *hyène*. Il s'efface dans *payable*, *effrayant*, *foyer*, *moyen* et dans les terminaisons *-ions*, *iez* (nous al-lions, nous *voyions*, *vous voyiez*), qu'il ne faut pas confondre avec les terminaisons *-ons*, *ez* (nous voyons, vous voyez, nous alli-ons, d'alli-er).

102. — Différentes espèces de vers. — Le vers français peut compter d'*une à douze* syllabes. Le vers de douze syllabes est appelé ALEXANDRIN.

Ce nom lui vient du Roman d'Alexandre composé dans ce mètre au XII^e^ siècle par Lambert li Tors.

III. — L'accent.

103. — Rôle de l'accent dans le vers. — L'ACCENT et par conséquent LA COUPE JOUENT DANS LE VERS FRANÇAIS UN ROLE CAPITAL ; COMME DANS LE VERS LATIN, GREC ET GERMANIQUE, LEUR DISTRIBUTION CONSTITUE LE RYTHME.

On rencontre chez les bons poètes, des vers dont le mouvement est non moins régulier que celui des mètres latins, grecs ou germaniques.

Les vers suivants de Molière se composent chacun d'une série de trois anapestes | ⏑ ⏑ – | :

Quand l'hi**ver** a glac**é** nos gu**érets**,
Le prin**temps** vient re**pren**dre sa **pla**ce
Et re**donne** à nos **champs** leurs at**traits** :
Mais hé**las** ! lorsque l'**âge** nous **gla**ce
Nos beaux **jours** ne re**vien**nent ja**mais** !

Voici quatre alexandrins de Lamartine, chacun de quatre anapestes :

J'ai vé**cu**, j'ai pass**é** ce d**ésert** de la **vie**.
Où tou**jours** sous mes **pas** chaque **fleur** s'est flé**trie** :
Où tou**jours** l'espé**rance** abu**sant** la rai**son**
Me mon**trait** le bon**heur** dans un **va**gue ho**rizon**.

En règle générale, le rythme français a une allure beaucoup plus libre ; les mètres les plus divers s'entrelacent et se combinent avec une variété infinie.

Ex. : **Oui**, je **viens**, dans son **tem**ple, ado**rer** l'Éter**nel** ;
Je **viens**, selon l'u**sa**ge an**tique** et solen**nel**,
Célé**brer** avec **vous** la fame**use** journ**ée**
Où sur le mont Si**na** la **Loi** nous fut donn**ée**.

(Racine, *Athalie*. I. 1.)

Nous avons indiqué plus haut *ce qu'est l'accent* (n° 85, I) et *comment l'importance relative des accents groupe les mots* EN INCISES, *les incises* EN MEMBRES. Ces mêmes principes doivent être appliqués ici.

Ainsi, dans la récitation du premier vers d'Athalie, les mots imprimés en caractères gras doivent être accentués de telle manière que le mot *temple* ressorte par rapport aux mots précédents, et que le mot *l'Éternel* domine tout le vers. Après chaque accent, il y a une coupe plus ou moins soulignée.

Chez le vrai poète, le mouvement rythmique répond spontanément à la pensée, au sentiment exprimé par les mots. (Voyez nos 82, 85 et 91.)

Ex. : Allons ! faites donner la garde, cria-t-il.
Et lanciers, grenadiers, aux guêtres de coutil,
Dragons, que Rome eût pris pour des légionnaires,
Cuirassiers, canonniers qui traînaient des tonnerres,
Portant le noir colback ou le casque poli,
Tous ceux de Friedland et ceux de Rivoli,
Comprenant qu'ils allaient mourir à cette fête,
Saluèrent leur dieu debout dans la tempête !

(V. Hugo*, L'expiation. *Les Châtiments*.)

Quand on compose des *paroles destinées à être chantées sur un air préexistant,* l'accent rythmique doit coïncider avec l'accent de la phrase musicale(1).

104. — La coupe du vers. — Puisque l'accent *coupe* le vers en *membres,* les membres en *incises,* et puisque de sa place dépend le rythme poétique, il s'ensuit que si l'accent est mal placé, le rythme se dissimule ou même le vers disparaît.

Ex. : En quoi diffèrent de la prose ces vers de l'*Alkestis* de M. G. Rivolet ?

Et maintenant que je vais mourir, prends mon âme,
Oh ! pourquoi, mes amis, m'avez-vous empêché
De me jeter dans la tombe où l'on a couché
Alkestis ?
Mère !... Mot charmant ! fleur de leur bouche innocente.

« Je n'aime pas à compter sur mes doigts pour savoir si un vers est juste », écrivait à ce propos M. E. Faguet (2), et il avait raison.

105. — La césure dans l'alexandrin. — Quand on compare attentivement les alexandrins des *grands* classiques du XVII^e^ siècle et ceux des *bons* poètes modernes, on ne découvrira aucune différence essentielle. Les principes sont les mêmes.

I. L'ALEXANDRIN CLASSIQUE. — Les alexandrins de Corneille et de Racine ne sont pas du tout monotones. Au contraire, leur variété est admirable. Cet effet est dû à l'emploi judicieux de divers moyens, dont voici les principaux :

1° Les *césures principales et secondaires* se produisent tantôt à tel endroit, tantôt à tel autre, de manière *à mettre une sourdine à l'hémistiche.*

Ex. : Hé ! | que puis-je || au milieu | de ce peuple abattu !
Benjamin | est sans force || et Juda | sans vertu :
Le jour | qui | de leurs rois | vit éteindre | la race, ||
Éteignit | tout le feu | de leur antique | audace. (RACINE.)

2° La période rythmique est souvent fort prolongée.

Ex. : *Athalie.* I. 1. « Huit ans déjà passés, une impie étrangère... » jusqu'à « et vous verrez alors m'immoler vos victimes » (21 vers).

(1) Voyez A. FLEURY, S. J., *Du rythme dans la poésie chantée.* ÉTUDES, 1893, tome I, p. 332.

(2) *Journal des Débats,* 19 novembre 1900.

Ibid. « Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours... » jusqu'à « ... Et son peuple est toujours présent à sa mémoire » (20 vers).

3° L'enjambement est assez rare, mais parfois très hardi.

Ex. : Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille... » En achevant ces mots épouvantables, etc.
(RACINE, *Athalie*. II. 5.)

Je devrais sur l'autel, où ta main sacrifie,
Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter.
(*Ibid.* V. 5.)

4° Enfin, on rencontre la coupe ternaire.

Ex. : N'avait-on | que Sénèque et moi | pour le séduire ? (RACINE.)

Toujours aimer, | toujours souffrir, | toujours mourir !
(CORNEILLE.)

REMARQUE. — Le fameux distique de Boileau (*Art poétique*. I.)

Que toujours dans vos vers | le sens, coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, | en marque le repos,

rend fort mal la pratique des contemporains du poète ; il exprime plutôt l'allure du vers des *pseudo-classiques*.

Le Romantisme a donc simplement renoué la tradition classique, lorsque, pour nous servir de l'expression de Victor Hugo, il a « disloqué ce grand niais d'alexandrin » et en a fait le **vers brisé**.

II. L'ALEXANDRIN dit ROMANTIQUE n'est que le perfectionnement de l'alexandrin classique. En voici les règles :

1° La sixième syllabe doit être finale et tonique (non muette).

Cette règle n'est méconnue que par quelques contemporains.

Ex. : Qu'un sang nou**veau** | paie — tou**jours** | le sang qu'on **verse**.
(LECONTE DE LISLE*, *Les Érynnies*. II. 3.)

Mais je vais **être** | FRÉ—né**ti**que et fulmi**nant**.
(E. ROSTAND, *Cyrano*. I. 7.)

Qu'ils con**nais**sent | toutes—les **soifs** | toutes les **faims !**
(ID. *La Samaritaine*. I. 4.)

On remarquera d'ailleurs que dans ces divers exemples *la mesure est ternaire*.

2° Il doit y avoir *ordinairement* une césure à l'hémistiche ; mais, pour assurer la variété, il est bon d'introduire *de temps en temps* dans la période rythmique un VERS DE MESURE TERNAIRE, c'est-à-dire un vers composé de

trois membres soit égaux (4+4+4), soit inégaux (3+5+4 ; 4+5+3 ; 3+4+5 ; 2+6+4 ; 1+6+5, etc.).

Les fleurs au **front,** | la boue aux **pieds** | la haine au **cœur.** (4+4+4).
De la **fleur,** | de l'oiseau chan**tant,** | du roc mu**et.** (3+5+4).
On enten**dait** | aller et ven**ir** | dans l'enf**er.** (4+5+3).

« Jamais les romantiques n'abusèrent de ce vers (ternaire) ; ils le mêlèrent discrètement à l'alexandrin classique, pour le diversifier ; ils le ménagèrent précisément en raison du parti qu'on en peut tirer (1). »

3° *Les césures et l'enjambement* sont des moyens rythmiques dont l'emploi doit être calculé de telle façon que *a)* le rythme du mètre de l'alexandrin continue à se faire entendre, et que *b)* le mouvement du vers réponde au mouvement de l'idée.

En voici la raison. *Une coupe destinée à produire un effet particulier n'a cette puissance qu'*A LA CONDITION QU'ELLE SOIT EXCEPTIONNELLE ; *et elle ne paraîtra telle que si l'auteur*, au cours ordinaire de son œuvre, commence par BIEN REMETTRE LA COUPE TRADITIONNELLE DANS L'OREILLE DU LECTEUR (2).

Plus la mesure tend à disparaître, à se dissimuler au milieu du vers, plus aussi il faut accentuer le rythme final par la richesse et la sonorité de la rime. « Il faut battre la mesure au terme de chaque vers avec d'autant plus d'éclat, qu'elle paraît, dans le reste des douze temps, moins distincte et moins nette. La rime riche est le prix du vers brisé (3). »

Ex. : La plaine (de Waterloo) ne fut plus
Qu'un gouffre flamboyant, rouge comme une forge,
Gouffre où les régiments, comme des pans de murs,
Tombaient, où se couchaient, comme des épis mûrs,
Les hauts tambours-majors aux panaches énormes.
(V. Hugo*, *L'Expiation*).

— Etudiez l'application de ces règles dans une poesie d'un parnassien, par exemple dans *l'Épave* de F. Coppée*, **MF.** 1114 . 689.

106. — La césure dans le vers de 10 syllabes. — Les classiques la mettaient invariablement après la quatrième syllabe :

Ex. : Que du Seigneur | la voix se fasse entendre ! (Racine.)
J'ai vu l'impie | adoré sur la terre. (Id.)

(1) G. Lanson*, *Hist. de la litt. franç.*, p. 933.
(2) E. Faguet*, *Études littéraires sur le XIX^e siècle*. V. Hugo, p. 241.
(3) Paul Stapfer*, *Racine et V. Hugo*, p. 296.

Les contemporains ont conservé ce rythme :

Ex. : Déjà le vent, | tant la saison est brève,
Sème la feuille | autour de la forêt, etc. (Laprade, *Feuilles, tombez.*)

De nos jours, on admet, en outre, la coupe après la cinquième syllabe : cet arrangement (5×5) produit un effet très musical.

Ex. : Dans les vils pensers | dans les œuvres viles,
Quand la décadence | hélas ! est partout ;
Quand de plus en plus | au tableau des villes
Le cœur se soulève | empli de dégoût.
(J. Autran, *La vie rurale*. Erato.)

Cloches qui riez | quand l'aube s'allume,
Cloches qui pleurez | quand le jour s'enfuit,
Angélus du soir | perdus dans la brume,
Glas des trépassés | qu'emporte la nuit.
(Gabriel Vicaire.)

IV. — Dispositions des rimes et des vers.

107. — Dispositions des rimes. — 1° Règle générale négative. — Deux vers, soit masculins, soit féminins, ne rimant pas ensemble, ne peuvent jamais se trouver à la suite l'un de l'autre.

2° Combinaisons diverses pour la disposition des rimes.

A. *Rimes plates ou suivies.* — Deux vers masculins rimant entre eux alternent régulièrement avec deux vers féminins rimant également entre eux.

Ex. : Corneille, *Polyeucte*. Racine, *Athalie*. F. Coppée, *L'Epave*. **MF**. 1114 . 689. — Les rimes plates donnent aux vers « une allure plus solennelle, plus appropriée à certains grands genres : tragédie, comédie, épopée, poèmes didactiques, satires, récits épiques ». (V. Delaporte)

B. *Rimes croisées :*

a) Une rime masculine alterne avec une rime féminine et réciproquement.

Ex. : Par l'ennui chassé de ma **chambre**,
J'errais le long du *boulevard ;*
Il faisait un temps de **décembre**.
Vent froid, fine pluie et *brouillard*.
(Th. Gauthier*, *Les vieux de la vieille.*)

b) Deux rimes masculines sont placées entre deux rimes féminines ou réciproquement.

Ex. :

O Père qu'adore mon **père**
Toi qu'on ne nomme qu'à *genoux*,
Toi dont le nom terrible et *doux*,
Fait courber le front de ma **mère**.

(LAMARTINE*, *Prière de l'enfant.*)

« Les rimes croisées conviennent aux strophes vibrantes ou tristes ; aux récits alertes, enthousiastes, gracieux. » (V. DELAPORTE.)

C. *Rimes redoublées.* — On donne ce nom à un *système* de trois, quatre rimes identiques et plus.

Ex. :

Cieux, écoutez ma voix ; terre prête l'*oreille !*
Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur *sommeille*,
Pécheurs, disparaissez : le Seigneur se *réveille.*

(RACINE, *Athalie.* III. 7.)

L'avenir ! l'avenir ! *mystère !*
Toutes les choses de la *terre*,
Gloire, fortune *militaire*,
Couronne éclatante des rois,
Victoires aux ailes *embrasées*,
Ambitions *réalisées*,
Ne sont jamais sur nous *posées*
Que comme l'oiseau sur nos toits.

(V. HUGO*, *Napoléon II.*)

Ces rimes sont « faites pour les strophes à chanter, ou chez Leconte de Lisle, pour les strophes à peindre et à conter, strophes à carillon, très riches et superbes si la musique ne dure pas trop ». (V. DELAPORTE.)

Le *monorime* ou morceau à rime unique — comme *Le château d'If*, de Lefranc de Pompignan — n'est guère qu'une fantaisie, un jeu d'artiste.

D. *Rimes mêlées.* — On appelle ainsi celles qui ne se suivent pas dans un ordre uniforme.

Ex. : La plupart des fables de La Fontaine. — Les chœurs d'*Esther*, de Racine. (II. 9.)

108. — Disposition des vers. — Il y a trois manières principales de disposer les vers :

1° LA SUCCESSION RÉGULIÈRE UNIFORME : vers du même mètre, c'est-à-dire comptant chacun le même nombre de syllabes, avec rimes plates ou croisées.

Ex. : BOILEAU, *Le Repas ridicule.* **MF.** 1114 . 78 — A. DE MUSSET*, *L'espoir en Dieu.* Ibid. 583. — MILLEVOYE*, *La chute des feuilles.* Ibid. 341.

La succession est encore régulière lorsque la même combinaison de deux mètres différents est maintenue dans tout le morceau.

Ex. : A. Chénier, *Les victimes de la Révolution*. **MF**. III4 . 290. — A. Barbier*, *L'idole*. Ibid. 560.

2° LE VERS LIBRE : le mètre et la disposition des rimes varient constamment.

Ex. : La Fontaine*, *Le loup et l'agneau*. **MF**. III4 . 34. — Gilbert, *Le jugement dernier*. Ibid. 265. — Millevoye*. *Le poète mourant*. Ibid. 342. — Lamartine*, *Cantate* pour les enfants d'une maison de charité. Ibid. 418.

3° LA STROPHE OU STANCE. Elle a trois caractéristiques : *a)* elle se compose d'un *nombre déterminé de vers* (de trois à douze) ; *b)* ces vers sont assujettis, pour la *mesure* et le mélange des *rimes*, à une *combinaison qui s'observe dans tout le morceau ; c)* ils forment *une période rythmique* qui développe complètement *une idée*.

L'arrangement en strophes peut se faire de trois manières :

A. La même combinaison rythmique se poursuit du commencement à la fin de la pièce.

Ex. : Malherbe, *Dégoût des grandeurs périssables*. **MF**. III4 . 9 — Id. *A Louis XIII*. Ibid. 10. — J.-B. Rousseau, *Cantique d'Ézéchias*. Ibid. 178. — Lefranc de Pompignan, *Douleurs de l'exil*. Ibid. 222. — Lamartine*, *Bonaparte*. Ibid. 414.

B. Deux strophes différentes se suivent alternativement.

Ex. : Lefranc de Pompignan, *Grandeur de Dieu dans ses œuvres*. **MF**. III4 . 219. — V. Hugo*, *Pour les pauvres*. Ibid. 523.

C. Victor Hugo partage souvent ses odes en plusieurs parties ; pour chacune de celles-ci, il adopte des strophes d'espèces différentes, afin que le mouvement rythmique réponde d'une manière plus parfaite au mouvement des idées et des sentiments.

Ex. : *Napoléon II*. **MF**. III4 . 526. — *Les deux îles (Odes et ballades*, Livre III. Ode VI) (1).

---

(1) Dans son orientale *les Djinns*. V. Hugo s'est servi d'une combinaison rythmique particulière pour faire entendre le bruit, d'abord croissant, puis décroissant que fait une nuée de ces êtres fantastiques, venant de bien loin, approchant de plus en plus, passant devant nous, s'éloignant enfin et disparaissant. La même strophe se reproduit régulièrement, mais avec cette variété qu'elle est composée d'abord de vers de deux syllabes, puis de vers de trois

REMARQUE. — 1° Le nombre des vers dont les stances et les strophes se composent fait désigner celles-ci sous les noms de TERCETS, QUATRAINS, SIXAINS, HUITAINS, DIZAINS. Les groupements indiqués par ces cinq termes sont à peu près les seuls usités.

2° Dans la *chanson* et la *romance*, la strophe prend le nom de COUPLET.

Ex. : G. NADAUD*, *Bonhomme*. **MF.** III 4. 648. — ID., *Carcassonne*. Ibid. 649. — A. NETTEMENT, *Près d'un berceau*. Ibid. 650. — DÉSAUGIERS, *Les inconvénients de la fortune*. Ibid. 330. — ID., *Paris à 5 heures du matin*. Ibid. 331. — BÉRANGER*, *Les souvenirs du peuple*. Ibid. 335. — DEROULÈDE, *Le bon gîte*. Ibid. 693.

Les couplets se terminent le plus souvent par un REFRAIN, c'est-à-dire par un ou plusieurs vers que l'on répète, soit invariablement,

Ex. : ANTOINE CLESSE, *L'hirondelle*. **MF.** III 4. 338.

soit en les variant un peu,

Ex. : Les chants de Nadaud, de Nettement, de Désaugiers, de Béranger et de Deroulède que nous venons de citer.

109. — Poèmes à formes fixes. — « On donne ce nom à des petits poèmes, où le nombre de vers, le croisement des rimes, l'ordre général ne varient pas au gré du poète, mais où tout est fixé par des règles *traditionnelles*. » (MAINARD). Ce sont *le sonnet*, *la ballade*, *le lai* et *le virelai*, *le rondeau*, *le triolet*, *la sextine*, *la vilanelle* et *le pantoum*.

M. Jules Lemaitre* fait cette remarque très juste : « On comprend pourquoi les rimes se croisent ou s'embrassent dans le quatrain ou le sixain ; on comprend la constitution du sonnet; il y a là des symétries fort simples. Mais pourquoi le rondeau a-t-il treize vers ? Pourquoi le second couplet du rondeau n'en a-t-il que trois ? Pourquoi, à la fin du rondel, ne répétez-vous que le premier vers du refrain ? *On avait réponse à cela autrefois, s'il est vrai que ces petites pièces se chantaient ; elles étaient calquées sur une mélodie, sur un air de danse. Mais maintenant qu'on ne les chante plus, ces combinaisons nous semblent absolument arbitraires. Ce sont tours de force gratuits.* » (*Les Contemporains*, 1re série, p. 17. Théodore de Banville.)

---

syllabes, puis de vers de quatre syllabes et ainsi de suite jusqu'à dix syllabes ; alors elle décroît régulièrement, présentant successivement des vers de huit, sept, six, cinq, quatre, trois et deux syllabes.

Plusieurs ont trouvé le procédé outré ou trop matériel, mais le principe dont il est l'application, peut-être excessive, ne saurait être révoqué en doute : la mesure et le rythme du vers doivent être en rapport avec l'idée qui s'y trouve exprimée et concourir à l'exprimer.

LE SONNET. — Boileau a dit, non sans exagération :

Un sonnet sans défaut vaut tout un long poème. (*Art. poét.* II.)

Quoi qu'il en soit, c'est le plus usité de ces jeux d'artiste. En voici les *règles*.

Il se compose de quatorze vers, formant quatre stances, dont les deux premières sont des quatrains et les deux dernières des tercets.

Dans les deux quatrains, les rimes doivent être :

A. Semblables, c'est-à-dire que les quatre vers masculins doivent rimer entre eux et de même les quatre vers féminins.

B. Semblablement disposées : dans chaque quatrain, les vers masculins doivent se suivre et être encadrés par deux vers féminins ou réciproquement.

Les deux tercets doivent être composés sur trois rimes, dont la disposition doit être la suivante :

A. Le premier tercet commence par deux rimes plates, masculines, si le vers précédent est féminin, féminines dans le cas contraire.

B. Le troisième vers de ce premier tercet doit différer en genre des deux précédents et rimer avec le deuxième vers du deuxième tercet.

C. Enfin, les deux vers restants (le premier et le troisième du deuxième tercet) doivent être du même genre que les deux premiers vers du premier tercet.

Tel est le *sonnet régulier*. Peu de poètes s'astreignent à cette extrême régularité. On préfère le *sonnet irrégulier* ou *libertin*. C'est Mainard, qui le premier, au commencement du XVIIe siècle, donna à celui-ci un certain renom. « La jeune école, dit Th. Gautier, se permet un grand nombre de *sonnets libertins ;* et, nous l'avouons, cela nous est particulièrement désagréable. Pourquoi, si l'on veut être libre et arranger les rimes à sa guise, aller choisir une forme qui n'admet aucun écart, aucun caprice ? L'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie, quoi de plus illogique et de plus contrariant ? Chaque infraction à la règle inquiète l'oreille comme une note douteuse ou fausse. » (L. MAINARD, *Traité de versification*, p. 119.)

EX. : A. DE SÉGUR, *L'orage*. **MF**. III[1]. 240. — SAINTE-BEUVE, même sujet. Ibid. 241. — JOSÉPHIN SOULARY, *Les deux cortèges*. Ibid. 110. — J.-M. DE HÉRÉDIA*, (*Les Trophées*) *Soir de bataille*. Ibid. 110. — SULLY-PRUDHOMME*, *Un songe*. Ibid. 111.

Pour la *ballade*, *le triolet*, etc., voir LOUIS MAINARD, *Traité de versification*.

§ 3. — Les figures.

110. — Les figures sont des MODALITÉS *du discours qui expriment la pensée d'une façon plus complète et plus saisissante.*

EXPLICATION. — Que d'un homme qui ne déparle pas, je dise : « C'est un bavard », ou : « Quel bavard ! », ou : « Quel bavard, mes amis ! quel bavard ! » ou encore : « A-t-on jamais vu pareil bavard ! » ou simplement : « Bavard ! Bavard ! » *j'exprime au fond toujours la même idée, mais en la nuançant de différentes manières.*

Ces nuances ou *modalités* sont appelées *figures*.

« Les critiques du dix-septième et du dix-huitième siècles n'ont pas toujours bien compris le ROLE DES FIGURES. Ils y ont trop vu un embellissement plutôt que l'expression directe de la pensée (1). » Leur erreur a longtemps fait loi.

« *Dans l'esprit, l'idée est doublée d'un sentiment, d'une impression* quelconque, qui en sont inséparables, qui doivent se manifester avec elle et par les mots mêmes qui la rendent. *Cette partie de la pensée qui ne s'isole pas, qui n'a point d'expression indépendante, ce sont les figures qui la rendent et la mettent en lumière* (2). » — Voyez n° 75.

Ainsi, dans les exemples qui précèdent, « c'est un bavard » est une simple appréciation. La forme exclamative « quel bavard ! » ajoute à l'appréciation l'expression d'un mouvement d'impatience ou d'ennui. Ce sentiment est accusé avec plus d'intensité par la répétition : « quel bavard, mes amis ! quel bavard ! » etc.

« Comme le Bourgeois gentilhomme faisait de la prose sans le savoir, sans le savoir aussi, et sans nous en apercevoir, nous faisons actuellement des figures... *Les figures sont, pour ainsi dire, les attitudes, les mouvements de l'esprit et de l'âme ;* et comme l'âme et l'esprit en action varient, sans s'en apercevoir, leurs mouvements et leurs attitudes, et *d'autant plus qu'ils sont plus libres et plus vivement affectés,* il a dû naturellement arriver ce que le philosophe Dumarsais a observé dans son livre *des Tropes*, que *les figures* de rhétorique ne sont nulle part si communes que dans les querelles des halles.

Ex. : « Essayons de les réunir toutes dans le *langage d'un homme du peuple :* et pour l'animer, supposons qu'il est *en colère contre sa femme :*

» Si je dis oui, elle dit non ; soir et matin, nuit et jour, elle gronde (*antithèse*). Jamais, jamais de repos avec elle (*répétition*) ! C'est une furie, un démon (*hyperbole*). Mais, malheureuse ! dis-moi donc (*apostrophe*) : que t'ai-je fait (*interrogation*) ? O ciel ! quelle fut ma folie en t'épousant (*exclamation*) ! Que ne me suis-je plutôt noyé (*optation*) ! Je ne te reproche ni ce que tu me coûtes, ni les peines que je me donne pour y suffire (*prétérition*). Mais, je t'en prie, je t'en conjure, laisse-moi travailler en paix (*obsécration*). Ou que je meure si... tremble de me pousser à bout (*imprécation et réticence*) ! elle pleure ! ah ! la bonne âme ! vous allez voir que c'est moi qui ai tort (*ironie*). Et bien, je suppose que cela soit. Oui, je suis trop vif, trop sensible (*concession*). J'ai souhaité cent fois que tu fusses laide. J'ai maudit, détesté ces yeux perfides, cette mine trompeuse qui m'avaient affolé (*astéisme*, ou louange en reproche). Mais, dis-moi s'il ne vaudrait pas mieux me ramener par la douceur (*communication*) ? Nos enfants, nos amis, nos voisins, tout le monde nous voit faire mauvais ménage (*énumération*).

---

(1) Abbé Vincent, *Principes raisonnés*. p. 261.

(2) G. Lanson*, p. 214.

Ils entendent tes cris, tes plaintes, les injures dont tu m'accables (*accumulation*). Ils t'ont vue, les yeux égarés, le visage en feu, la tête échevelée, me poursuivre, me menacer (*description*). Ils en parlent avec frayeur : la voisine arrive on le lui raconte ; le passant écoute et va le répéter (*hypotypose*). Ils croiront que je suis un méchant, un brutal, que je te laisse manquer de tout, que je te bats, que je t'assomme (*gradation*). Mais non, ils savent bien que je t'aime, que j'ai bon cœur, que je désire te voir tranquille et contente (*correction*). Va, le monde n'est pas injuste, le tort reste à celui qui l'a (*sentence*). Hélas ! ta pauvre mère m'avait tant promis que tu lui ressemblerais ! Que dirait-elle ? Que dit-elle ? car elle voit ce qui se passe. Oui, j'espère qu'elle m'écoute, et je l'entends qui te reproche de me rendre si malheureux. Ah ! mon pauvre gendre, dit-elle, tu mériterais un meilleur sort (*prosopopée*). »

« Voilà, dit Marmontel, voilà toute la théorie des rhéteurs sur les *figures* mise en pratique sans aucun art ; et ni Aristote, ni Carnéade, ni Quintilien, ni Cicéron lui-même n'en savaient davantage. *Ce sont des armes que la nature nous a mises dans les mains* pour l'attaque et pour la défense. *L'homme passionné s'en sert aveuglément et par instinct ; le déclamateur s'en escrime ; l'homme éloquent a l'avantage de les manier avec force, adresse et prudence, et de s'en servir à propos* (1). »

111. — Étude des figures. — On a reproché avec raison aux rhéteurs la manie de cataloguer et d'étiqueter les figures qui se rencontrent dans les modèles. Ils prétendaient réduire en procédé mécanique l'emploi de moyens qui doivent toute leur puissance à la spontanéité.

La seule méthode possible ici est *l'observation et l'expérience. Constatez, en lisant et en composant, les effets que produisent tel et tel tour donné à l'expression de la pensée.* Grâce à cette connaissance pratique, quand vous écrirez ou quand vous parlerez, la tournure opportune se présentera d'elle-même à votre esprit, sans que vous deviez la chercher.

Au point de vue de l'effet produit, la plupart des figures se rangent dans une des TROIS CATÉGORIES que voici :

I. FIGURES QUI ONT POUR EFFET PROPRE DE SOULIGNER L'IDÉE QU'ON VEUT METTRE EN RELIEF. — Telles sont les expressions exagérées (*hyperboles*), les signes d'étonnement, d'hésitation, d'appréhension (*interruption, réticence, dubitation, etc.*), les *prétéritions* et les *suspensions*, enfin les *périphrases pittoresques*, c'est-à-dire celles qui, à un mot général ou abstrait, substituent un tableau.

EX. : 1° HYPERBOLE. — Semblable, dans ses sauts hardis et dans sa légère démarche, à ces

(1) MARMONTEL, *Eléments de littérature*. Art. *Figures*.

animaux vigoureux et bondissants, il ne s'avance que par vives et impétueuses saillies, *et n'est arrêté ni par les montagnes, ni par les précipices.* (Bossuet, *Or. fun. de Condé.*)

Lorsque David, un si grand guerrier, déplora la mort de deux fameux capitaines qu'on venait de perdre, il leur donna cet éloge : « *Plus vites que les aigles, plus courageux que les lions.* » C'est l'image du prince que nous regrettons. (*Ibid.*)

Rien n'échappe à sa prévoyance. (*Ibid.*)

Rome entière, noyée au sang de ses enfants.
(Corneille, *Cinna*. I. 3.)

2° Réticence, dubitation, etc.

Athalie à Joad : Te voilà séducteur, etc.
Je devrais sur l'autel où ta main sacrifie,
Te... Mais, du prix qu'on offre il faut me contenter.
Ce que tu m'as promis songe à l'exécuter.
(Racine, *Athalie*. V. 5.)

Quel prodige nouveau me trouble et m'embarrasse ?
La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder... Je serais sensible à la pitié !
(Racine, *Athalie*. II. 7.)

3° Prétérition.

Je ne vous ferai point de reproches frivoles ;
Les moments sont trop chers pour les perdre en paroles,
Mes soins vous sont connus : en un mot, vous vivez,
Et je ne vous dirais que ce que vous savez.
(Racine, *Bajazet*. V. 4.)

Prêtez-moi l'un et l'autre une oreille attentive.
Je ne veux point ici rappeler le passé,
Ni vous rendre raison du sang que j'ai versé ;
Ce que j'ai fait, Abner, j'ai cru le devoir faire, etc.
(Racine, *Athalie*. II. 5.)

Je ne viens pas à la face des autels, étaler en vain la gloire de ce héros, ni interrompre l'attention que vous devez aux saints mystères, par un stérile quoique magnifique récit de ses éclatantes actions, etc. (Bourdaloue, *Or. fun. de Condé*. Exorde. **MF.** IV[3]. 304.)

4° Suspension. — Combien de fois a-t-elle remercié Dieu de deux grandes grâces : l'une de l'avoir faite chrétienne, l'autre... Messieurs qu'attendez-vous ? peut-être d'avoir rétabli les affaires du roi, son fils ? Non, c'est de *l'avoir faite reine malheureuse !* (Bossuet, *Or. fun. de la reine d'Angleterre.*)

On les sait bien reconnaître (les sages conseils), quand on fait sérieusement l'étude qui plaisait tant à cette princesse. Nouveau genre d'étude et presque inconnu aux personnes de son âge et de son rang ; ajoutons, si vous voulez, de son sexe : *elle étudiait ses défauts.* (Id., *Or. fun. de la duchesse d'Orléans.*)

Athalie invite Eliacin à venir habiter dans son palais :

A ma table, partout, à mes côtés assis,
Je prétends vous traiter comme mon propre fils.
Joas : Comme votre fils !
Athalie : Oui... Vous vous taisez ?
Joas : Quel père
Je quitterais ! Et pour...
Athalie : Eh bien ?
Joas : Pour quelle mère !

(Racine, *Athalie*. II. 7.)

Voyez encore la lettre par laquelle Mme de Sévigné annonce à M. de Coulanges le mariage de M. de Lauzun et de la cousine germaine du roi. **MF**. III⁵ . 90.

5° Correction.

Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa mère :
Que dis-je, souhaiter ! je me flatte, j'espère,
Qu'indocile à ton joug. etc. (Racine, *Athalie*. V. 6.)

Je suis ce téméraire. *ou plutôt* ce vaillant.

(Cornille, *Le Cid*. IV. 5.)

Étrangère, que dis-je ! esclave dans l'Epire.

(Racine, *Andromaque*. II. 5.)

Mais *que dis-je ? il ne faut pas l'en louer ici, il faut l'en plaindre* : quelque glorieuse que fût la source dont il sortait, l'hérésie des derniers temps l'avait infectée. (Fléchier, *Or. fun. de Turenne.*)

Enfin un médecin, fort expert dans son art,
Le guérit *par adresse, ou plutôt par hasard*.

(Boileau.)

6° Astéisme (éloge sous la forme d'un reproche). — Dans un toast porté au Roi, devant une réunion d'artistes, Eudore Pirmez débutait en disant : « Messieurs, vous m'avez accueilli tantôt par une si affectueuse démonstration, que je contrarierais tous mes sentiments, comme je manquerais à tous mes devoirs, si je ne vous adressais mes vifs remerciements. Mais la reconnaissance d'ordinaire est courte, et l'ingratitude lui succède sans tarder. *Je suis cet usage en vous disant net ce que votre assemblée a de désagréable.* Est-il un auditoire plus effrayant et devant lequel il soit plus périlleux de parler ? Vous avez l'habileté consommée de discerner toutes les imperfections de la voix : ni une altération de la justesse, ni un défaut de nuance ne vous échappe, etc. » (**MF**. IV³ . 718.)

7° Ironie (critique sous la forme d'un éloge).

Je le déclare donc, Quinault est un Virgile ;
Pradon, comme un soleil en nos ans a paru ;
Pelletier écrit mieux qu'Ablancourt ni Patru ;
Cotin, à ses sermons trainant toute la terre,
Fend des flots d'auditeurs pour aller à sa chaire.

(Boileau, *Satire IX*.)

UNIVERSITAS O. M. I.
Universitas BIBLIOTHECA

Poursuis, Néron, poursuis : avec de tels ministres,
Par des faits glorieux tu te vas signaler.
(Racine, *Britannicus*, V. 6.)

8° Paradoxe. — Démosthène a plus d'une fois recours à ce stratagème pour se faire écouter des Athéniens, auditoire léger et peu porté à suivre un raisonnement sérieux. Ainsi, dans la *1re Philippique*, 2 : « Commencez, dit-il, citoyens, par ne point désespérer de votre situation, malgré sa très fâcheuse apparence : car *la cause même de vos revers précédents est le meilleur motif d'espérance pour l'avenir*. Comment cela ? C'est que votre extrême négligence, Athéniens ! a produit vos malheurs. Ah ! si ceux-ci étaient arrivés alors que vous faisiez tout votre devoir, certes, il n'y aurait pas d'espoir de voir s'améliorer l'état des affaires ; mais il en va tout autrement. »

De même dans la *1re Olynthienne* (Ἀντὶ πολλῶν), 4 : « Ce qui semble rendre la position de Philippe inexpugnable, est précisément votre plus grand avantage. »

9° Périphrase pittoresque. — Au lieu de dire simplement : « Je ne crains que le seul *Tout-Puissant*, Racine (*Athalie* I. 1) remplace le terme souligné par cette périphrase :

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchants arrêter les complots ;
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

De même, Bossuet s'écrie, dans l'*Oraison funèbre de Condé* : « Quel autre les pourrai faire, si ce n'est *Celui qui fit tout* dans le ciel et sur la terre ! »

Voici comment Corneille (*Polyeucte*, I. 4) dépeint *le baptême* :

Mais *pour en recevoir le sacré caractère* (du chrétien),
Qui lave nos forfaits dans une eau salutaire
Et qui, purgeant notre âme et dessillant nos yeux,
Nous rend le premier droit que nous avions aux cieux,
Bien que je le préfère aux grandeurs d'un empire,
Comme le bien suprême et le seul où j'aspire, etc.

Au lieu de : « une pendule d'or », V. Hugo écrit (*Pour les pauvres*. **MF.** III4 . 524) :

Tandis qu'un timbre d'or, sonnant en vos demeures,
Vous change en joyeux chant la voix grave des heures...

Le vent redouble ses efforts,
Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel était voisine
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.
(La Fontaine, Fables. *Le chêne et le roseau*. **MF.** III4 . 34)

Remarquez que cette description est précisée par le contexte. C'est comme s'il y avait : « I vent déracine *ce chêne* de qui la tête, etc. L'idée paraphrasée est celle de la grandeur de ce arbre ; la circonlocution remplace le qualificatif *colossal* ».

Voyez aussi plus haut *la symétrie, l'antithèse, l'énumération* et *la gradation* (n° 80). *la répétition* (n° 85).

II. FIGURES QUI ONT POUR EFFET D'ATTENUER ET DE GAZER L'IDEE. Ce sont *la périphrase abstraite,* qui substitue une définition au mot pittoresque (n° 71), *l'allusion, la litote,* etc.

On les emploie tout naturellement pour amortir l'impression désagréable causée par une nouvelle réflexion, un souvenir fâcheux ou de nature délicate (*euphémisme*).

1° PÉRIPHRASE ABSTRAITE. — Lorsque le roi Henri VIII, prince en tout le reste accompli, *s'égara dans les passions qui ont perdu Salomon et tant d'autres rois,* et commença d'ébranler l'autorité de l'Église, les sages lui dénoncèrent qu'en remuant ce seul point, il mettait tout en péril et qu'il donnait, contre son dessein, une licence effrénée aux âges suivants. (BOSSUET, *Or. fun. de la reine d'Angleterre.*) — Par respect pour la majesté royale, le prédicateur évite le mot *luxure.*

Pour rappeler qu'en Angleterre les prêtres persécutés devaient entendre les confessions et célébrer la messe en secret, dans des greniers, des caves, des granges, Bossuet (*l. c.*) dit : « O douleur ! *il fallait cacher la pénitence avec le même soin qu'on eût fait les crimes et Jésus-Christ, à la honte des hommes ingrats, était obligé de chercher d'autres voiles et d'autres ténèbres que ces voiles et ces ténèbres mystiques dont il s'enveloppe volontairement dans l'Eucharistie.* »

— Voici comment, en prononçant l'oraison funèbre de Condé, le même orateur mentionne la liaison de ce prince avec les Espagnols, ennemis de la France : « Et puisqu'il faut une fois parler de *ces choses dont je voudrais pouvoir me taire éternellement*, jusqu'à cette fatale prison, il n'avait pas seulement songé qu'on pût rien attenter contre l'État ; et dans son plus grand crédit, s'il souhaitait d'obtenir des grâces, il souhaitait encore plus de les mériter. C'est ce qui lui faisait dire, — je puis bien répéter devant ces autels les paroles que j'ai recueillies de sa bouche, puisqu'elles marquent si bien le fond de son cœur, — il disait donc, en parlant de cette prison malheureuse, qu'il y était entré le plus innocent de tous les hommes, et qu'il en était sorti le plus coupable. « Hélas ! poursuivait-il, je ne respirais que le service du roi et la grandeur de l'État ! » On ressentait dans ses paroles un regret sincère d'avoir été poussé si loin par ses malheurs. Mais sans vouloir excuser *ce qu'il a si hautement condamné lui-même*, disons, pour n'en parler jamais, que *comme, dans la gloire éternelle, les fautes des saints pénitents, couvertes de ce qu'ils ont fait pour les réparer, et de l'éclat infini de la divine miséricorde, ne paraissent plus ; ainsi, dans les fautes si sincèrement reconnues et dans la suite si glorieusement réparées par de fidèles services, il ne faut plus regarder que l'humble reconnaissance du prince qui s'en repentit et la clémence du grand roi qui les oublia.* »

— Voici enfin comment Cicéron relate le meurtre de Clodius par les esclaves de Milon : « Cum... Milonem occisum et ex ipso Clodio audirent et re vera putarent, *fecerunt id servi Milonis* — dicam enim non derivandi criminis causa, sed ut factum est — nec imperante, nec sciente, nec praesente domino, *quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.* » (*Pro Milone,* 10-29.)

2° ALLUSION. — Plaidant pour le prince Louis Napoléon, plus tard Napoléon III, Berryer

interpelle les juges et leur dit : « Vous faites allusion à la faiblesse des moyens, à la pauvreté de l'entreprise, au ridicule de l'espérance du succès : eh bien ! si le succès fait tout, vous qui êtes des hommes, vous qui êtes même des premiers de l'État, qui êtes les membres d'un grand corps politique, je vous dirai : « Il y a un arbitre inévitable, éternel entre tout juge et tout » accusé ; avant de juger, devant cet arbitre, à la face du pays qui entendra vos arrêts, dites-» vous, sans avoir égard à la faiblesse des moyens, — le droit, les lois, la constitution devant » les yeux, la main sur la conscience, — *devant Dieu, devant le pays, devant nous qui vous* » *connaissons, dites :* « *S'il eût réussi, s'il eût triomphé, ce droit, je l'aurais nié, j'aurais* » *refusé toute participation à ce pouvoir, je l'aurais méconnu, je l'aurais repoussé.* » Moi, j'accepte cet arbitrage suprême, et quiconque devant Dieu, devant le pays dira : « S'il eût réussi, je l'aurais nié, ce droit ! » celui-là, je l'accepte pour juge ». **MF.** IV[3]. 396. — Sur ces mots : « *nous qui vous connaissons* », Berryer avait tendu le doigt dans la direction du chancelier, qui, revêtu de la simarre, sur laquelle s'ajustait, assez mal, le grand cordon de la Légion d'honneur, portait comme couronnement un immense abat-jour vert. On vit l'abat-jour se baisser et cacher presque entièrement la figure de *cet éminent mais accommodant serviteur de tant de régimes successifs*. (Vtesse A. de Janzé, *Berryer. Souvenirs intimes*. Paris 1881, p. 70.)

3° Litote.

Nec sun adeo informis : nuper me in litore vidi,
Cum placidum ventis staret mare. (Virgile, *Églogues*. II. 25.)

Va, *je ne te hais point !* (Corneille, *Le Cid*. III. 4.)

III. Figures qui ont pour effet de traduire la chaleur de la conviction, la surexcitation, le trouble, l'émotion.

1° Dialogisme (communication, interrogation, apostrophe, etc.) — Le général (Trochu), hier, dans un mouvement oratoire, disait : « Que vouliez-vous que je fisse ? Est-ce que je pouvais laisser la France sombrer ? Est-ce que, au-dessus de la dynastie, il n'y avait pas le pays ? Est-ce que mon devoir à moi n'était pas, avant tout, de sauver la capitale ? » Oui, vous ne deviez pas, à ce moment-là, briser votre épée et rentrer dans la vie privée. A ce moment-là, vous étiez gouverneur de Paris : vous pouviez rester gouverneur etc. (Lachaud, *Plaidoyer pour M. de Villemessant*. **MF.** IV[3]. 477.)

Une doctrine que les hommes tiennent dans leurs mains, que de pauvres vieillards, dans un endroit qu'on appelle le Vatican, gardent sous la clef de leur cabinet, et qui, sans autre défense, résiste au cours du temps, aux rêves des sages, aux plans des rois, à la chute des empires, toujours une, constante, identique à elle même : Quel prodige à démentir ! Quelle accusation à faire taire ? Aussi tous les siècles, jaloux d'une gloire qui dédaigne la leur, s'y sont-ils essayés. Ils sont venus tour à tour à la porte du Vatican, ils ont frappé du cothurne ou de la botte : la doctrine est sortie sous la forme frêle et usée de quelque septuagénaire ; elle a dit : *Que me voulez-vous ? — Du changement. — Je ne change pas. — Mais tout a changé dans le monde : l'astronomie a changé ; la chimie a changé ; la philosophie a changé ; l'empire a changé ; pourquoi êtes-vous toujours la même ?. — Parce que je viens de Dieu et que Dieu est toujours le même. — Mais sachez que nous sommes les maîtres ; nous avons un million d'hommes sous les armes ; nous tirerons l'épée ; l'épée qui brise les trônes, pourra bien couper la tête d'un vieillard et déchirer les feuillets d'un livre. — Faites ! le sang est l'arôme où je me suis toujours rajeunie. — Eh bien ! voici la moitié de ma pourpre, accorde un sacrifice à la*

*paix et partageons. — Garde ta pourpre, ô César. Demain on t'enterrera dedans, et nous chanterons sur toi l'*Alleluia *et le* De Profondis *qui ne changent jamais.* (Lacordaire, *29e Conférence.* **MF.** IV3. 327.)

Voyez encore Démosthène, *1re Philippique.* 10. λέγεταί τι καινόν ; κτλ.

Le péril ? Il est aux Tuileries, à l'Assemblée à la fois : on vient chercher le général pour l'appeler à l'assemblée ; c'est là que l'impératrice veut que tous les efforts se concentrent : il va au corps législatif ; aux Tuileries, il envoie le général Schmitz. Voilà les faits ! *Est-ce que le militaire a oublié son serment ? Est-ce que le chevalier français a oublié les engagements qu'il avait pris ?* (Allou, *Plaidoyer pour Trochu.* **MF.** IV3. 460.)

Quand de pareilles faiblesses se trouvent dans la vie d'un homme, il est bien permis de les signaler : on le peut, on le doit. Quand un homme s'est ainsi trompé, cet homme n'a pas le droit de demander une absolution complète. Non, il faut avoir rendu de grands services pour se la faire accorder. Un jour, dans l'antiquité, un grand homme l'obtint : c'était Cicéron. Il était accusé lui aussi. Le chef de ses accusateurs était César, on était au Forum et Cicéron ne répondit à l'accusation que par cette phrase : « Je jure que tel jour j'ai sauvé la patrie. » Il avait raison : le peuple n'en demanda pas davantage. Chacun cria après lui : « Il a sauvé la patrie ! » et on lui pardonna. *Général Trochu, avez-vous sauvé la France ? Alors nous vous pardonnerons. Non, vous ne l'avez pas sauvée et voici pourquoi, etc.* (Lachaud, *Plaidoyer pour M. de Villemessant.* **MF.** IV3. 476.)

On veut vous faire juges, on veut vous faire prononcer une peine contre le neveu de l'Empereur, mais qui êtes-vous donc ? *Comtes, barons, vous qui fûtes ministres, généraux, sénateurs, maréchaux, à qui devez-vous vos titres, vos honneurs, etc. ?* (Berryer, *Plaidoyer pour le prince Napoléon.* **MF.** IV3. 397.)

Voyez encore, dans les discours de Cicéron : *1re Catilinaire*, toute la première partie. Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra ? etc. — *Pro Ligario*...9. Quid enim tuus ille, Tubero, destrictus in acie Pharsalica gladius agebat ? etc. — *Pro Milone*, 33. Quid tu me iratum, Sexte, putas ? etc. — *Ibid.* 67. Verum tamen si metuitur etiam nunc Milo, non jam hoc Clodianum crimen timemus, sed tuas, Cn. Pompei — te enim jam appello, et ea voce utar ut me exaudire possis — tuas, inquam, suspiciones perhorrescimus.

2° Solution de continuité dans l'expression des idées (anacoluthe). C'est la caractéristique de l'émotion violente.

Corneille, *Polyeucte.* III. 3. Félix entrant en scène :

> Une telle insolence !... Avoir osé paraître !...
> En public !... A ma vue !... Il en mourra le traître.

Racine, *Athalie.* II. 2. Zacharie raconte l'entrée d'Athalie au temple :

> *Mon père*... ah ! quel courroux animait ses regards !
> Moïse à Pharaon parut moins formidable —
> « Reine, sors, *a-t-il dit*, de ce lieu redoutable
> D'où te bannit ton sexe et ton impiété... »

Dans la même scène, Josabeth, apprenant qu'Athalie a vu Joas, s'effraie et s'écrie :

> Ah ! de nos bras sans doute elle vient l'arracher.
> Et c'est lui qu'à l'autel sa fureur vient chercher !...

Peut-être, en ce moment, l'objet de tant de larmes...
Souviens-toi de David, Dieu qui vois mes alarmes !

3° Brusque changement dans le temps de la narration ou du discours.

Dieu *livra* donc aux barbares, cette ville « enivrée du sang des martyrs » comme dit saint Jean. Dieu *renouvela* sur elle les terribles châtiments qu'il avait exercés sur Babylone : Rome même *est* appelée de ce nom. Cette nouvelle Babylone, imitatrice de l'ancienne, comme elle enflée de ses victoires, triomphante dans ses délices et dans ses richesses, souillée de ses idolâtries et persécutrice du peuple de Dieu, *tomba* aussi comme elle d'une grande chute et saint Jean *chante* sa ruine. La gloire des conquêtes qu'elle attribuait à ses dieux, lui *est ôtée* : elle *est* en proie aux barbares, prise trois fois, quatre fois pillée, saccagée, détruite. Le glaive des barbares ne *pardonne* qu'aux chrétiens, etc. » (Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle.*)

Bientôt ton juste arrêt te *sera* prononcé ;
Tremble, son jour approche et ton règne *est passé*.
(Racine, *Esther*. III. 6.)

Dans la fable *La laitière et le pot au lait* de La Fontaine, Perrette fait des rêves d'avenir : avec le prix du lait qu'elle porte au marché, elle compte acheter un cent d'œufs, qu'elle fera couver ; elle vendra les poulets et achètera un cochon.

Le porc à s'engraisser *coûtera* peu de son,
Il *était* quand *je l'eus*, de grosseur raisonnable :
J'aurai, le revendant, de l'argent bel et bon.

« L'illusion — dit Guillon, en commentant ce passage — l'illusion pour elle est si complète ! La chose est faite, elle calcule l'âge que son porc doit avoir *maintenant*. » — « Cette transition du futur au passé, dit à son tour Nodier, est d'une vérité surprenante. Ce sont bien là les illusions de l'ambition et de l'espérance. »

Il est question, ma belle, qu'il ne faut point que vous passiez l'hiver en Bretagne, à quelque prix que ce soit. Vous êtes vieille .. les catarrhes et les fluxions vous *accableront*, vous vous *ennuierez*, votre esprit *deviendra* triste et *baissera*... Ne me parlez pas d'argent ni de dettes, je vous ferme la bouche sur tout. M. de Sévigné vous *donne* (= vous donnera) son équipage ; vous *venez* (viendrez) à Malicorne ; vous y *trouvez* (trouverez) les chevaux et la calèche de M. de Chaulnes. Vous *voilà* à Paris. (Mme de La Fayette à Mme de Sévigné.)

4° *Exceptionnellement*, une certaine négligence, un certain décousu trahissant la gêne, l'hésitation.

Ainsi dans *Athalie*, (III. 4) Mathan vient transmettre à Josabeth l'ordre de l'usurpatrice qui veut qu'on lui livre Éliacin (Joas). L'hypocrite *affecte* de n'y voir qu'un caprice, une bizarrerie, et d' « en avoir quelque honte pour la reine ».

De votre obéissance, — dit-il, — elle ne veut qu'un gage :
C'est — pour l'en détourner, j'ai fait ce que j'ai pu —
Cet enfant sans parents *qu'elle dit qu'elle a vu*.

« Il est bien rare, dit M. Gidel, de rencontrer dans Racine une pareille cacophonie. Cet hémistiche est prosaïque et dur. » Critique mal fondée : comme Louis Racine l'a remarqué, son père pouvait très facilement éviter cette cacophonie : il n'avait qu'à écrire *qu'elle dit avoir vu* Il a préféré une *tournure embarrassée*, parce qu'il *voulait manifester l'embarras*.

CHAPITRE II

LES LOIS DU STYLE

112. – Relisons la page de Bossuet citée plus haut au n° 66.

Du premier coup d'œil, nous reconnaîtrons que *les matériaux* dont elle est faite sont *les moyens grammaticaux, les moyens musicaux* et *les figures* dont il a été question au chapitre précédent.

Une seconde constatation non moins facile, c'est qu'*avec ces matériaux Bossuet* **a composé un tout vivant** qui force l'admiration.

A quelles LOIS le grand orateur s'est-il conformé pour arriver à ce résultat? C'est le problème que nous avons maintenant à résoudre.

Ces lois peuvent se ramener à trois principales :

1° L'enveloppe de l'idée, *la forme verbale, est irrépréhensible* à tous les points de vue.

2° *Cette forme est animée et mue par une pensée bien vivante et bien ordonnée* qui saisit puissamment l'esprit.

3° Enfin cette forme *se colore* de manière à parler à l'imagination et par elle à l'esprit.

La beauté de la forme verbale, la vie, le coloris, voilà les trois qualités maîtresses d'un bon style.

§ 1er. — **Beauté de la forme verbale.**

113. — Cette beauté comprend *trois éléments :*

1° *La correction*, l'absence de tout ce qui, dans les mots ou dans leur arrangement, pourrait choquer l'oreille la plus délicate.

2° *L'élégance,* élément positif de cette beauté.

3° *La distinction* et la noblesse du ton.

ARTICLE PREMIER. — *La correction.*

114. — **La correction** consiste dans le respect des règles établies par l'usage,

usus
quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi (1).

La langue n'est qu'un système de signes basé sur des conventions multiples. Si ces conventions ne sont pas respectées, elle devient incompréhensible.

D'autre part, ces conventions *évoluent et se modifient sans cesse. La langue du XX^e siècle n'est plus celle du XVI^e.* Voyez sur ce *fait* dans le tome VIII de l'*Histoire de la langue et de la littérature française*, publiée sous la direction de Petit de Julleville, le chap. XIII : *La langue française de 1815 jusqu'à nos jours*, par J. Brunot.

115. — Les principales incorrections sont :

1° le barbarisme et les fautes analogues :

A. Le barbarisme (de βάρβαρος, terme de mépris par lequel les Grecs désignaient ceux qui ne parlaient pas leur langue) est une faute contre le vocabulaire, l'orthographe ou la lexigraphie.

Ex. : *A.* Mots forgés comme : *remballer* pour *rembarrer*, — *il vêtissait* pour *il vêtait*, cela me *stupéfait* pour *stupéfie* ; *je giserai*, *il poindit* (inusités), etc.

B. Mots impropres comme : il a *recouvert* la vue pour il a *recouvré*.

C. Locutions contraires à l'usage reçu, comme : je m'en *ai* douté, pour je m'en *suis* douté, etc. ; soigner *pour quelque chose*, au lieu de soigner *quelque chose* ; *marier* quelqu'un, pour *épouser* quelqu'un.

D. Tournures étrangères (*germanismes*, *anglicismes*, *flandricismes*, *wallonismes*), comme : *mettez-vous* pour *asseyez-vous* — penser *sur* quelque chose au lieu de penser *à* quelque chose.)

Voyez J. Dony, *Wallonismes*. Liége, Vaillant-Carmanne, 1880, et l'abbé Vincent, *Le péril de la langue française*.

B. Les termes d'argot. — Ils sont empruntés à la langue bizarre adoptée par les gens de certaine profession : leur emploi confine au barbarisme.

Ex. : Il était encore tout *rigolo* d'une *cuite* prise la veille. (E. Zola).

C. Les provincialismes. — Ce sont des expressions de terroir, des idiotismes qui n'ont cours que dans certaines régions.

Ex. : Une *vigilante* pour un fiacre — une *station* pour une gare — *bac* à charbon pour *baquet* à charbon — *berce* pour *berceau*, etc.

D. L'exotisme, ou manie d'employer sans nécessité des termes empruntés à une langue étrangère.

---

(1) Horace, *Ad Pisones*, 71-72.

Sont à proscrire comme entachés de ce vice :

1° Une foule de *mots anglais* comme un *speech*, un *five o' clock*, *select*, *high life*, *smart*, etc., et en général le jargon des *sportsmen*.

2° Les termes savants, inconnus, etc. Que dire de phrases comme celles-ci, qu'on lit dans certains romans : « Dans la quatrième *dilochie* de la douzième *syntagme*, trois *phalangites* se tuèrent à coups de couteau » ; « la *chola* chante une *zamacueca* en s'accompagnant sur sa *diguhela* » ? C'est Théophile Gautier* qui le premier a patronné ces extravagances. « Il faut qu'il y ait, dans chaque page, disait-il, une dizaine de mots que le *bourgeois* ne comprenne pas : c'est ce qui relève pour lui la saveur du morceau ! »

RÈGLE. — *Le barbarisme et les termes d'argot doivent être proscrits d'une manière absolue. — Il en est de même des provincialismes et des termes empruntés à une langue étrangère, à moins que la langue dont on se sert ne manque de termes équivalents pour désigner des objets, des institutions, des détails caractéristiques de mœurs, etc., propres à certains pays.*

Ex. : Une *troïka*, un *mir*, un *moujik*, etc. (Russie). — Un *bill* du parlement, le *speaker*, le *commodore*, le *sollicitor*, l'*alderman*, etc. (Angleterre). — La *gemütlichkeit*, le *gymnase*, le *Reichstag*, la *Landwehr*, etc. (Allemagne). — Une *combinazione*, l'*ambiente*, la *pollenta*, etc. (Italie). — Le *bourgmestre*, un *athénée*, une *bottresse*, etc. (Belgique).

2° LE SOLÉCISME (σολοικισμός, de Σόλοι, Soles, colonie athénienne en Cilicie, où l'on parlait un mauvais patois). Le solécisme est une violation des règles de la syntaxe. Il doit évidemment être toujours condamné.

Ex. : C'est à vous, mon esprit, *à qui* je veux parler. (BOILEAU.) — Je crois que la plupart *meurt* sans l'avoir trouvé. (A. DE MUSSET*.) — (*L'Imitation de J.-C.*) Où la sagesse humaine et divine, à longs flots, Dans le cœur ulcéré *coulent* en peu de mots. (DE LAMARTINE*.)

3° LE NÉOLOGISME (νέος, λόγος) est l'introduction *non motivée* d'une locution nouvelle, et L'ARCHAÏSME (ἀρχαῖος) la réintroduction, également *non motivée*, d'une locution tombée en désuétude.

On distingue les NÉOLOGISMES DE MOTS, par exemple : *neurasthénie*, *dynamo*, *protestataire*, *exterritorialité*, etc., — et les NÉOLOGISMES DE SIGNIFICATION, par exemple : *conservateurs*, *libéraux*, *démocrates*, *représentation proportionnelle*, *isoloir* (électoral), etc.

L'emploi des termes nouveaux est irrépréhensible quand la langue manque d'expressions convenables pour désigner des choses inconnues auparavant, par exemple : *asepsie*, *antisepsie*, *téléphone*, *cinématographe*, etc.

De même, il est permis de se servir d'archaïsmes dans le style enjoué, surtout quand on se reporte à une époque ancienne, par exemple : *moult*, *féaux*

sujets, bâiller, etc. — D'excellents écrivains ont tenté de réagir contre l'appauvrissement de la langue, en ressuscitant des mots sortis de l'usage courant.

Exemple : Je ne suis pas *idoine*, pour employer un mot qu'il faut maintenir français (L. Veuillot). Voyez encore Petit de Julleville, *l. c.*

Règle. — « *C'est dans la langue commune, héréditaire, vraiment nationale, dans cette partie immuable du vocabulaire que Pascal a transmise à Racine et que Voltaire a livrée à Chateaubriand, qu'il faut chercher les expressions qui rendent nos idées.* Il ne faut recevoir les mots du jour que pour parler des choses du jour ; les faits, les sentiments, les pensées qui n'ont pas de date, doivent se revêtir de mots qui soient de toutes les époques. Mais *il faudrait la connaître, cette langue permanente et nationale, pour s'en servir, et ce n'est que par ignorance, non par théorie, qu'on préfère souvent l'argot des salons, des boulevards et des journaux à la langue de La Bruyère et de M^me^ de Sévigné* (1). »

4° La negligence consiste dans le manque du fini qui caractérise *le style châtié* et qui est comme la toilette de l'élocution.

Cette tare très commune résulte de toute imperfection qu'un peu de soin eût fait éviter. Avant tout, faites attention aux écueils suivants : *mauvaises alliances de mots ; répétition des mêmes mots,* en particulier des auxiliaires *être* et *avoir ; prolixité, longueur et construction vicieuse des phrases ; fautes contre l'orthographe et l'harmonie, omission des accents et des signes de ponctuation.* (Voyez n^os^ 79 à 81 et n° 86.)

Ex. : Le bruit du galop de son cheval retentit sur *le pavé de la pelouse* (H. de Balzac*). Napoléon *chausse la couronne* de fer (Id.). — Un critique sévère admire dans ce travail la *hauteur* des vues de l'*auteur* (J. Raynaud, trad. de Pastor). — Il se forma parmi les princes deux partis *opposés*. L'un, parti *d'opposition,* réclamait des réformes (Id.). — Al*l*igner, au lieu de a*l*igner, persi*ff*ler au lieu de persi*f*ler, colo*nn*el au lieu de colo*n*el, etc.

Article 2. — *La pureté et l'élégance.*

116 — **L'élégance,** la vraie et la seule, consiste à *se conformer au génie de la langue* qu'on parle et qu'on écrit.

Le Génie d'une langue est le *tour d'esprit particulier* de ceux qui la parlent habituellement, tour d'esprit qui *se manifeste* par l'*allure caractéris-*

(1) G. Lanson*, *Conseils*, etc. p. 243.

tique de la phraséologie et de la construction grammaticale, et qui trouve son application dans l'histoire de la langue.

Ainsi : 1° Chaque langue a une préférence marquée pour *certaines parties du discours* et pour *certaines constructions*.

Par exemple, l'emploi du pronom. du verbe et du passif est fréquent en latin, celui du participe en grec, celui du substantif en français.

2° Certaines langues ont des *mots* précis pour exprimer les idées les plus particulières ; les autres recourent à des mots à sens vague, que déterminent ensuite des épithètes ou des propositions incidentes.

Ex. : Nous devons dire : « *De la pluie mêlée de neige* », faute de pouvoir, comme les Russes, désigner d'un mot, *sljakot'*, cette chose trop connue « *Un endroit planté de jeunes arbustes* » est, en l'absence d'un terme usuel, l'équivalent de leur substantif *ljada*. « *Éprouver une douleur de tête pour avoir respiré de la vapeur de charbon* » : *ougarat'* (P. Peeters. *Pensée et langage*, p. 29).

3° Certaines langues, le latin par exemple, aiment la conception concrète, d'autres la conception abstraite.

Ex. : *Adulescentulus* miles ad Capuam profectus sum. *Dans ma première jeunesse*, je partis, comme soldat, pour Capoue. — P. Claudio L. Porcio *consulibus*... *Sous le consulat de* P. Claudius et de L. Porcius. — *Ante me consulem*... *Avant mon consulat*. — *Videntur ea* refutanda *quæ ab inimicis sæpe jactata sunt* : *Je crois* devoir réfuter *les exceptions* que nous opposent nos adversaires.

4° Le sens se distribue diversement entre les différentes espèces de mots, suivant que la même idée s'exprime en tel ou tel idiome.

Ex. : *Animi* (subst.) virtutes : qualités *morales* (adjectif). — Dolores *corporis* : douleurs *physiques*. Corona *aurea* : couronne *d'or*. Inertia *et nequitia* : inaction *coupable*.

5° Dans les langues synthétiques (grec et latin), la phrase n'étant pas encombrée par les mots auxiliaires, il y a une *tendance* :

a) A condenser le plus possible l'expression ;

b) A prendre l'allure périodique :

c) A multiplier les particules conjonctives.

Le français, langue analytique, procède en sens inverse.

L'étude comparative de ces particularités a reçu le nom de STYLISTIQUE. Elle est surtout théorique.

La seule manière d'apprendre à se servir d'une langue avec pureté et avec élégance, est de fréquenter les personnes qui la parlent bien, de lire les bons auteurs et de s'exercer avec assiduité à la composition.

ARTICLE 3. — *La distinction.*

117. — Sa nécessité. — La parole est un moyen de communication entre des *personnes*, c'est-à-dire entre des êtres *moraux, conscients, libres, responsables* de leurs actes. — *Il faut donc que le style soit conforme aux légitimes exigences de l'honnêteté et de l'urbanité ; il doit être* DIGNE, DISTINGUÉ.

L'écrivain et l'orateur doivent avoir le respect absolu de la **pudeur** — nous ne disons pas de la pruderie — et des **bienséances**.

Celles-ci sont déterminées en partie par des principes immuables, en partie par certaines conventions sociales, qui varient avec les temps et les lieux.

Si donc la prudence ou la politesse *bien entendues* l'exigent, on aura recours à la *périphrase* à l'*euphémisme* (111, II). C'est une question de tact.

118. — Excès en sens contraires. — La loi que nous venons d'énoncer a été méconnue de deux manières : au XVII^e^ siècle, l'influence de l'hôtel Rambouillet, des précieuses, de la cour, provoqua une *délicatesse outrée*. De nos jours, le réalisme et le naturalisme montrent une *prédilection maladive pour les expressions crues, populacières, malpropres, obscènes. Le bon goût tient le milieu entre ces deux extrêmes.*

1. **Le style noble du XVII^e^ siècle** (1). — « *Une règle capitale des anciens rhéteurs* — Buffon la formule expressément — *était de nommer les choses par les termes les plus généraux* (Voyez n° 71.) Le terme particulier avait le tort de faire naître dans l'esprit des images familières, entachées de vulgarité, tandis que le terme général, idéalisant pour ainsi dire la sensation, laissait au style toute sa noblesse.

» *Les grands écrivains du XVII^e^ siècle choquèrent plus d'une fois le goût des puristes.* Racine s'entendit reprocher ses *chiens*, si *dévorants* qu'ils fussent, et ceux qui admiraient la hardiesse du poète confessaient par cette admiration même ce qu'un tel mot avait de peu conforme aux bienséances du siècle. » (Pellissier*, *l. c.*, p. 110.)

Deux hommes surtout surent se soustraire à l'influence tyrannique du préjugé : Bossuet et La Fontaine. « Bossuet avait un tel goût du *mot propre*, qu'il l'allait chercher même dans les idiomes particuliers du soldat, du médecin, du magistrat, même dans la langue la plus vulgaire de la conversation. » (A. Henry.) En voici quelques exemples :

Parlant de la passion du Sauveur, il le montre livré « *aux crachats de la canaille* » ; ailleurs

(1) Consultez : G. Pellissier*. *Le mouvement littéraire au XIX^e^ siècle*. Paris 1893. 2^me^ partie. Le Romantisme. Rénovation de la langue. — H. Taine*, *Les origines de la France contemporaine*. L'ancien régime. Paris, 1885. Livre III, ch. II. L'esprit classique. — G. Lanson*, *Conseils*, etc., p. 222.

il dit : « Vous demeurez sans secours, plus délaissé, plus abandonné que ce pauvre *qui meurt sur la paille et qui n'a pas un drap pour sa sépulture.* »

Voici comment il définit les *vérités du salut :* Les saintes vérités du Ciel ne sont pas *des meubles curieux* et *superflus* qu'il suffise de conserver *dans un magasin* ; ce sont des instruments nécessaires qu'il faut avoir, pour ainsi dire, toujours à la main, et que l'on ne doit presque jamais cesser de regarder, parce qu'on en a toujours besoin pour agir. »

« Les susceptibilités classiques ne firent que renchérir jusqu'à l'avènement du romantisme. *L'abstraction enveloppa notre langue d'une brume qui en estompait tout le relief. Plus de ces expressions crues et nues dans lesquelles se peignent les objets ; plus de caractères, plus de physionomie ; un fond neutre sur lequel ne s'accuse aucun trait.* Rivarol, quoiqu'un des premiers à sentir la nécessité d'une rénovation, regrette que Voltaire, dans sa satire du *Pauvre Diable*, ait nommé le « cordonnier » ; un traducteur de Pindare, n'osant prononcer le mot *coq*, qui « suffirait à gâter la plus belle ode du monde », se tire d'affaire en partant de cet « oiseau domestique dont le chant annonce le jour et qui n'a que son pailler pour théâtre de ses exploits. » Encore sous la Restauration, c'est une témérité que d'introduire dans un alexandrin certains noms des plus illustres de notre histoire : une tragédie, dont l'héroïne est Jeanne d'Arc, l'appelle la bergère, puis la guerrière, enfin la captive, mais n'ose pas une seule fois l'appeller Jeanne. L'auteur de *Marie Stuart*, Lebrun, ayant à faire entrer dans une touchante scène de cette pièce le mot terrible de *mouchoir*, avait dit :

Prends ce don, ce mouchoir, ce gage de tendresse,
Que pour toi de ses mains a brodé ma maîtresse.

» Les précautions dont usait le poète en bardant le vocable incongru d'une double cuirasse de périphrases, ne lui servirent à rien ; ce mouchoir, tout brodé qu'il était, voire par la main d'une reine, épouvanta ceux qui assistèrent à la lecture de la pièce. « Ils me supplièrent à mains jointes, dit Lebrun, de changer des termes si dangereux et qui ne pouvaient manquer de faire rire toute la salle à l'instant le plus pathétique. J'écrivis *ce tissu.* » On sait quel tumulte souleva Vigny lorsque, neuf ans après, il eut le courage de lancer au parterre le terme même que l'auteur de *Marie Stuart* s'était résigné à effacer. En 1825, à la première représentation du *Cid d'Andalousie*, le mot *chambre* excita les murmures de la salle, et *le Globe* fut obligé de rappeler les vers de Racine :

De princes égorgés la chambre était remplie.

» Ainsi le public de l'époque ne trouvait plus le style d'*Athalie* assez noble.

» *Ce qui restait de la langue des anciens maîtres, ce n'était plus que des phrases convenues, des locutions toutes faites, des hémistiches banals, jardin de rhétorique dont les fleurs artificielles avaient au moins le mérite de ne jamais se flétrir.* » (O. Pellissier*, *l. c.*)

II. **Réaction romantique**. — « Il était temps que la réaction romantiqu[illegible]ner la langue, la colorer, lui rendre corps et saveur, substituer l'image à l'abstrac[illegible] propre à la périphrase, le pittoresque au descriptif.

» Ce fut là l'œuvre de V. Hugo. Il fit dans le vocabulaire une révolution anal[illegible] qui, trente ans plus tôt, avait transformé la société civile. Lui-même, dans une [illegible] (*Réponse à un acte d'accusation* dans le premier volume des *Contemplations*), s[illegible] comme le Danton et le Robespierre d'un nouveau quatre-vingt-treize. Il mit au [illegible]

e n'est pas. — Horace, [illegible] p. 89.

naire « un bonnet rouge ». *Il proclama l'égalité des mots. La noblesse et la bassesse ne sont pas dans les termes, simples signes des idées. mais dans les idées que ces termes désignent ; et comme la loi souveraine de l'art consiste en l'accord de l'expression avec la pensée, le mot propre est toujours assez noble.* Déclarer qu'il n'y a plus de castes dans la république des mots, c'était donner accès à tous ceux qu'avaient jusqu'alors écartés les dégoûts du classicisme; c'était, en même temps que rendre la vie au style, décupler les richesses du vocabulaire. Quand V. Hugo dit :

. . Pas de mot où l'idée au front pur
Ne puisse se poser, tout humide d'azur,

il ouvre d'un seul coup à l'écrivain un arsenal de vocables qui renouvellent la langue, et *ces vocables qu'excluait le « style noble », ce sont justement les plus significatifs, ceux qui semblent en contact immédiat avec les objets*, QUI EN FONT SURGIR LA VISION DIRECTE, *qui nous donnent, non pas une définition incolore et abstraite, mais une réelle et vivante image.* » (G. PELLISSIER*, *l. c.*)

Malheureusement, comme dans toute réaction, on alla trop loin. Déjà Victor Hugo ne connaissait pas de mesure. Avec raison, Saint-Marc Girardin le blâme d'avoir prêté un langage qui n'a plus rien d'humain à certains personnages d'*Angelo*, de *Lucrèce Borgia* et de *Notre-Dame de Paris*. Ce sont des cris, des hurlements qu'arrache une passion « tournée en contorsion, en convulsion et en délire ». (Voyez *Cours de littérature dramatique*, tome I, nos I, II, III, VIII et XVI. — G. LONGHAYE, *Théorie*, etc. Livre II, ch. V.) On n'a qu'à ouvrir au hasard un livre du poète pour tomber sur des vers comme ceux-ci :

Bien ! pillards, intrigants, fourbes, crétins, puissances !..
Bombance ! allez ! c'est bien ! vivez ! faites ripaille !

Et pourtant ce langage est presque distingué quand on le compare à celui que tiennent Zola et sa séquelle.

« Ils ont saturé la nation de tous les genres de pornographie et de scatologie, spéculant souvent sur le scandale, quand ils ne battaient pas monnaie de la perversion. » (F. BRUNOT.)

119. — Confusion à éviter : l'expression forte et l'expression ignoble. — Si la chose dont vous avez à parler est grossière, mais d'une grossièreté qui peut être mise directement sous les yeux du lecteur, et si c'est précisément ce caractère grossier ou bas que vous voulez accuser, employez le mot qui le fait ressortir. Sinon, évitez-le.

Ex. : Qui blâmerait Veuillot d'avoir écrit : « L'ambition est le premier *fumier* dont le bon Dieu a jamais couvé mon cœur » (*Vie*, t. I. p. 147) et même : « j'ai vu la France *cracher* sur l'Évangile de la [illegible]2 » (*Ibid*, p. 304) ?

§ 2. — La vie

La création d'un tout vivant ou composition. — « Selon les [illegible]cs, maintes fois exprimées par Platon et par Aristote, *une œuvre*

(1) Consul[illegible] partie. Le R[illegible] *contemporain*. LANSON*, *Co[illegible]*

d'art est comme UN ÊTRE VIVANT (1) : *elle* SE COMPOSE *de parties distinctes, mais unies par une force secrète et harmonieuse. Vingt belles pensées* JUXTAPOSÉES *ne font pas une œuvre d'art, pas plus que de beaux membres mal ajustés ne font un beau corps.* IL FAUT DONC QU'UNE AME CIRCULE DANS TOUT L'ENSEMBLE ET LUI DONNE L'UNITÉ AVEC LA VIE (2). »

Cette vie naît de l'heureuse union de *trois qualités essentielles :*

1° *L'originalité* de la conception et de l'expression.

2° *L'ordre.*

3° *Le mouvement.*

ARTICLE PREMIER. — *L'originalité.*

121. — Le style doit être personnel. — Les considérations présentées par Bossuet (n° 66) nous saisissent dès l'abord, nous empoignent, nous étreignent. Pourquoi ? Parce que nous sentons qu'elles sont *la parole d'un homme qui veut quelque chose et qui sait ce qu'il veut.* Il n'y a là *rien de banal.* La chose dont on nous entretient a beau n'être pas neuve pour nous ; c'est comme si nous en entendions parler pour la première fois. En fait, c'est la première fois que *ces* pensées nous sont présentées, et qu'elles nous sont présentées *ainsi,* car *ces pensées et leur expression portent la marque propre du seul Bossuet.*

« Pour bien des gens, dit excellement M. Lebarq (3), un tour aisé, une souplesse de formes, une parure plus variée que nécessaire, enfin un air à la mode, voilà en quoi consiste ce beau style que l'on croit de mise dans tous les sujets. *C'est le style impersonnel, ce n'est pas un style. Celui de Bossuet est un style personnel, parce qu'il est inséparable de sa pensée et de son cœur. Il pense, il sent, et la parole suit.* »

« Les choses (dont on traite), disait Buffon, sont hors de l'homme ; *le style est l'homme même* (4). »

Ce caractère personnel du style résulte de l'originalité dans la conception et dans l'expression.

122. — Originalité de la conception. — « Une idée personnelle n'est pas

---

(1) ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον (ARISTOTE, *Poét.* 23, 1. Cfr. PLATON, *Phèdre*, 234). Voyez HORACE, *Epistola ad Pisones* (Ars poetica) 1-73.

(2) M. et A. CROISET, *Hist. de la Littér. grecque*, t. II, p. 411.

(3) *Histoire et critique de la prédication de Bossuet*, 2e édit. Paris, Desclée, 1891, p. 89.

(4) Et non : « le style c'est l'homme ».

une idée neuve ; *c'est une idée que l'on a découverte après beaucoup d'autres, par l'effort de son initiative individuelle. L'originalité consiste non à penser des choses nouvelles, mais à* PENSER PAR SOI-MÊME *des choses que des milliers de générations avaient pensées avant vous.* Sachez-le : il n'y aura de bon dans votre composition que ce que vous aurez pensé vous-même *et ce que vous aurez pensé vous-même aura toujours un petit cachet d'originalité* (1). »

Mais voilà ! On recule devant le travail ; on préfère prendre à droite, à gauche, des idées tout élaborées ; l'on produit ainsi un petit monstre formé d'éléments hétérogènes, incompatibles : c'est le châtiment mérité de l'abominable paresse.

123. — Originalité de l'expression. — Elle consiste tout entière dans l'**emploi du mot propre**, c'est-à-dire *du mot ou de la combinaison de mots qui rendent* VOTRE *idée,* TOUTE *votre idée,* RIEN QUE *votre* idée (nos 71 à 74).

Le mot propre est l'opposé *du* TERME GÉNÉRAL, *qui ne serre pas l'idée d'assez près, qui dit seulement une partie de ce* qu'il faut dire.

Ex : Remplacez dans une phrase de Bossuet les mots dont s'est servi le grand orateur par des *termes plus généraux* et comparez :

Il pense qu'il *s'incorpore*... tout ce qu'il *amasse*, tout ce qu'il *acquiert*, tout ce qu'il *gagne* (n° 66).

Il pense qu'il *s'approprie* les choses *qu'il ajoute à ses possessions.*

Le texte altéré est beaucoup moins expressif. Pourquoi ? Parce qu'il est plus vague : *Incorporer* dit plus que *s'approprier* ; c'est faire passer quelque chose dans notre être, dans notre propre substance.

L'expression *ajouter à ses possessions*, efface les traits de *masse*, d'*acquisition*, de *gain*, qui sont très caractéristiques.

« La propriété des termes est, à vrai dire, l'unique et universelle règle du style, celle où tout se résume et qui contient tout. C'est, comme dit Molière, « la grande règle de toutes les règles ». *Quand on dit tout ce qu'on pensait, comme on le pensait, on a bien dit : le défaut, s'il y en a, est dans la pensée.* » (G. LANSON*.)

124. Source de l'originalité de l'expression. — Pour trouver le mot propre, *deux conditions sont indispensables :*

(1) FRANCISQUE SARCEY*, *Théorie de la Conférence*, dans les *Annales politiques et littéraires**. 1899. p. 329.

1° Il faut POSSEDER *le sujet que vous traitez*, le connaître non pas d'une manière telle quelle, mais *à fond*, avec tous les tenants et aboutissants. Ce savoir est la condition et le prix de ce que Bossuet appelle LE STYLE SAVANT. Le style savant, dit-il, « consiste principalement dans les allusions et *rapports cachés, qui montrent que l'orateur sait beaucoup plus de choses qu'il n'en traite et divertit l'auditeur par les diverses vues qu'on lui donne* (1) ».

Les œuvres de Bossuet sont un vivant et perpétuel modèle de ce style. A chaque page, à chaque ligne, on sent combien l'auteur domine son sujet ; on entrevoit, comme par échappées, des espaces immenses qu'il pourrait vous faire parcourir ; en particulier les réminiscences de l'Écriture sainte se présentent en foule à l'esprit : l'étude des livres sacrés avait rendu le grand orateur maître des trésors qu'ils renferment ; ses comparaisons, ses images, son tour d'esprit même rappellent sans cesse le texte inspiré. C'est là ce qu'on a nommé justement *la couleur biblique* du style de Bossuet.

2e Il faut POSSÉDER *la langue* dont vous vous servez, son vocabulaire, son génie, toutes les ressources qu'elle offre.

Examinons à ce double point de vue le début de l'*Oraison funèbre de la Reine d'Angleterre :*

« Celui qui règne dans les Cieux et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et terribles leçons. »

Les mots sont choisis avec une rigueur mathématique.

« *Celui qui règne*, et non pas *celui qui gouverne*. *Gouverner* a une signification moins large et moins forte ; au XVIIe siècle, un lieutenant du roi gouvernait une province.

« *De qui relèvent*, et non *de qui dépendent tous les empires*. La première expression est une allusion à la hiérarchie féodale ; c'est un trait de vérité historique. Le seigneur relevait de son suzerain ; le roi est le vassal de Dieu. La seconde marquerait des rapports beaucoup moins déterminés et moins étroits.

» *A qui seul appartient la gloire*, et non pas *qui possède la gloire*, car l'un implique le droit, et l'autre le simple fait. Nous pouvons posséder des objets qui ne nous appartiennent pas.

» *La gloire, la majesté et l'indépendance* ne sont pas trois synonymes : *la gloire*, peut échoir à tous les grands hommes ; *la majesté* est quelque chose de plus, c'est un caractère sacré qui impose le respect ; l'*indépendance* renchérit, car on peut avoir les deux premiers attributs sans avoir le dernier.

» *Qui se glorifie*, et non *qui se vante*. *Se glorifier*, c'est croire qu'on a droit à l'estime et à l'admiration universelles (*gloria*), tandis qu'on *se vante* auprès de quelques personnes seulement, et sur un moins vaste théâtre. Ajoutez qu'on *se glorifie* d'actions d'éclat, qui en valent la peine ; on *se vante* (du latin *vanus*, qui a formé *vanter*, *vanité*, *vaniteux*) d'une supériorité futile.

(1) *Lettre au Cardinal de Bouillon sur le style.*

» *Faire la loi* : expression familière ; c'est donner des ordres qui n'admettent pas de réplique ; c'est l'absolutisme du pouvoir, tandis que *commander* suppose que l'inférieur peut discuter l'ordre reçu et parfois s'y soustraire

» *Donner une leçon* et non *instruire* : encore une expression du langage commun, qui marque le sans-gêne avec lequel Dieu en use envers les potentats d'ici-bas. On *instruit* un ignorant ; mais *on donne une leçon* de politesse à un jeune inconsidéré, qui oublie sa position et notre rang. » (Abbé Vincent, *Principes raisonnés*, p. 198.)

125. — La banalité du style est le défaut capital d'une foule d'écrivains. Leurs élucubrations sont de vrais *centons* (1), où ils cousent ensemble, sans intelligence, des bribes empruntées aux auteurs lus et aux conversations entendues. Ces *locutions toutes faites* les dispensent de réfléchir. Mais, comme elles sont en général passées à l'état de catachrèses (n° 73), elles ne disent rien. Surtout, comme elles ne se taillent pas d'après l'idée, celle-ci apparaît sous leur contexture comme un homme qui porte les habits d'un autre.

Cette espèce de plagiat, dont se rendent coupables tous les écrivains médiocres, est commise aussi par beaucoup de *jeunes*, qui croient devoir fulminer contre les « poncifs » des classiques. Seulement, au lieu de piller les anciens, ils pastichent les modernes.

Exemples d'expressions banales : Frais ruisseau... Doux zéphirs... Doux murmures. . Fraiches prairies... Sombres bocages... Emaillé de fleurs... Gras pâturages... Vastes forêts... Vives couleurs. . Arroser de ses larmes... Naturel vif et sensible... Animer au carnage. . Douleur amère... Nager dans le sang... etc. — Voyez dans *l'Art d'écrire*, d'Albalat, la 5e leçon. Mais n'oubliez pas de mettre aux exagérations et aux rigueurs de cet écrivain le diviseur nécessaire.

---

(1) Voici comme spécimen de cette marqueterie littéraire un centon sur l'*Adoration des Mages*. — *L'Énéide* (E) et les *Géorgiques* (G) sont la mine qu'a exploitée le rhapsode :

Ecce autem primi sub lumine solis et ortus (E. 6, 255),
Stella facem ducens multa cum luce cucurrit (E. 2, 694).
Signavitque viam (E. 5, 526) coeli in regione serena (E. 8, 528).
Tum Reges (E. 8, 330), credo quia sit divinitus illis (G. 1, 415).
Ingenium et rerum fato prudentia major (G. 1, 416),
Externi veniunt (E. 7, 98), quae cuique copia est laeti (E. 5, 100).
Munera portantes (E. 11, 333), molles sua tura Sabaei (G. 1, 57),
Dona dehinc gravia (E. 3, 464) myrrhaque madentes (E. 12, 100).
Agnovere Deum (E. 9, 559) Regem regumque parentem (E. 6, 755).
Mutavere vias (G. 1, 418) perfectis ordine votis (E. 3, 548).
Insuetum per iter (E. 6, 16) spatia in sua quisque recessit (E. 12, 126).

ARTICLE 2. *L'ordre.*

126. — **L'ordre** consiste à *grouper et à ranger les mots de manière à manifester avec clarté l'idée et le sentiment* qu'on veut communiquer au lecteur.

La TECHNIQUE DE CETTE ORDONNANCE a été indiquée plus haut (nos 74 à 80). En voici le PRINCIPE INTÉRIEUR : c'est le même que celui de l'originalité (n° 124) :

« Il faut *posséder pleinement son sujet*, il faut y *réfléchir* assez pour *voir clairement l'ordre de ses pensées*, et en former une suite, une chaîne continue, dont chaque point représente une idée.

» *Lorsqu'on aura pris la plume*, il faudra *la conduire successivement sur ce premier trait, sans lui permettre de s'en écarter, sans l'appuyer trop inégalement*, sans lui donner d'autre mouvement que celui qui sera déterminé par l'espace qu'elle doit parcourir.

» C'est en cela que consiste la *sévérité* du style ; c'est aussi ce qui en fera l'*unité* et ce qui en règlera la *rapidité* et *cela seul aussi suffira pour le rendre précis et simple, égal et clair, vif et suivi.* » (BUFFON.)

EXEMPLE : Dans le passage cité au n° 66, Bossuet a voulu montrer « *l'illusion dans laquelle « les grands » s'entretiennent en ne songeant pas à la mort, dont la pensée les désabuserait* ».

Voici les *jalons* de la route qu'il se trace pour arriver à cette fin :

« L'homme pauvre au dedans tâche de s'enrichir par le dehors... Il pense qu'il s'incorpore tout ce qu'il amasse... et s'imagine croître... Aussi... il ne peut plus se compter pour un seul homme... (Ainsi) cette femme vaine et ambitieuse .. Ainsi, l'homme travaille à s'accroître... Toutefois, la mort l'abattra... Mais il n'y pense pas... »

La même analyse peut se faire pour *le détail :*

« L'homme pauvre... au dedans (*cause*) tâche de s'enrichir... (*effet*) — et comme il lui est impossible d'ajouter à sa grandeur naturelle (*cause*), il s'applique... par le dehors (*effet*). — *Conséquence* : il pense qu'il s'incorpore... tout ce que .. tout ce que... tout ce que (*énumération*) », etc.

ARTICLE 3. — *Le mouvement.*

127. — **Le mouvement** — ou, si l'on veut, **la chaleur, la verve** — *est l'allure que donnent à la parole le sentiment vrai et la passion ordonnée* (n° 41). Il est l'effet *naturel* de *l'émotion* et de la *conviction*, qui sont elles-mêmes l'effet de la *méditation.*

« C'est faute de plan, c'est pour n'avoir pas assez réfléchi sur son objet qu'un homme d'esprit se trouve embarrassé et ne sait trop par où commencer à écrire : il aperçoit à la fois un grand nombre d'idées, et comme il ne les a pas comparées ni subordonnées, rien ne le détermine à préférer les unes aux autres ; il demeure dans la perplexité : mais *lorsqu'il se*

sera fait un plan, lorsqu'une fois il aura rassemblé et mis en ordre toutes les pensées essentielles à son sujet, il s'apercevra aisément de l'instant auquel il devra prendre la plume : il sentira le point de maturité de la production de l'esprit ; *il sera pressé de la faire éclore* : il n'aura même que du *plaisir à écrire ; les idées se succéderont aisément et le style sera naturel et facile ; la chaleur naîtra de ce plaisir, se répandra partout et donnera de la vie à chaque expression ; tout s'animera de plus en plus, le ton s'élèvera, les objets prendront de la couleur, et le sentiment se joignant à la lumière, l'augmentera, la portera plus loin, la fera passer de ce l'on a dit à ce que l'on va dire : le style deviendra intéressant et lumineux* » (BUFFON, *Discours sur le style.*)

128. — Les SIGNES DES MOUVEMENTS DE L'AME dans le style sont :

1° Les interjections, les propositions affectives, exclamatives, etc.

2° Les moyens grammaticaux et rythmiques qui font ressortir l'idée principale (nos 80, 4° ; 85, II) ;

3° Les figures (nos 110 et 111).

Ces signes doivent traduire un sentiment vrai. Rien n'est intolérable comme la simulation et l'affectation. Quand le cœur n'est pas ému, les interrogations, les apostrophes, les exclamations sonnent faux et font une impression fâcheuse.

Ex. : Le ton de Bossuet, dans le passage déjà si souvent rappelé (n° 66) révèle une sérénité majestueuse, jointe à une profonde pitié pour les insensés dont l'illustre évêque reprend les travers.

Par contre, dans l'ode de Boileau *sur la prise de Namur* et dans la plupart des poésies lyriques du XVIIIe siècle, l'animation est ridicule parce qu'elle est factice et purement extérieure.

§ 3. — Le coloris.

129 — **Le coloris** consiste dans *l'entrelacement logique des images et des idées, des visions et des raisonnements.* Il est le produit de la raison et de l'imagination opérant d'une manière ordonnée (nos 26 à 28). A l'expression de l'idée nue, abstraite, suffisante pour l'intelligence, il substitue LE TRAIT SENSIBLE *qui fait voir et comprendre à la fois.*

Ex. : Bossuet aurait pu réduire le beau développement que nous avons étudié à cette considération : « Honteux de n'être rien, l'homme cherche à paraître quelque chose en augmentant ses biens extérieurs ; il parvient ainsi à se tromper jusqu'à ce que la mort lui rappelle son néant. » Si l'orateur s'était contenté d'indiquer ainsi sa pensée, nous aurions dû reconnaître la justesse de celle-ci, mais l'aurions-nous *sentie* ? Or, c'est précisément cette impression que Bossuet voulait produire, il y parvient *en nous faisant voir* l'homme tandis qu'il se livre à de vaines tentatives de s'agrandir et *en nous montrant* ensuite sa mesure vraie : le cercueil.

130 — Pour nous initier à cet art de saisir à la fois l'esprit et l'imagination, il faut d'abord examiner de plus près *le moyen unique* dont nous disposons, *le mot pittoresque* (n° 71) ; — ensuite observer *les divers effets* qu'on peut produire par son emploi ; — enfin voir *comment et dans quelle mesure il convient de recourir à ces effets pour colorer le style.*

ARTICLE PREMIER. — *Le moyen : le mot pittoresque et l'hypotypose.*

131. — **Le mot pittoresque** (n° 71) a la vertu de projeter devant nous *les objets sensibles* en réveillant nos sensations antérieures. Il est en littérature ce que la couleur est en peinture.

« Assurément décrire n'équivaut pas à peindre. Il en résulte que les tons ne représentent pas des choses individuelles : les mots en effet, — sauf les noms propres — ne signifient que des genres, des espèces ou des variétés. La description est donc impuissante à composer une image adéquate de l'objet... Elle substitue à la vision du poète autant de souvenirs distincts qu'il y a de lecteurs. Ce n'est pas peindre. Mais cette infériorité du langage est amplement rachetée. Si, en effet, l'évocation que tente le poète perd en netteté à cause du sens collectif des mots, combien par contre le pouvoir qu'il leur doit de généraliser, d'abstraire et, par suite, d'exercer la raison, offre d'avantages refusés à la peinture et aux autres arts ; combien la méditation greffée sur le rêve les féconde (1) ! »

Les termes généraux, abstraits, sont toujours ternes et incolores.

« Il faut, quand on parle d'un marchand, nommer, comme La Fontaine, « les facteurs, les associés, les ballots, le fret », raconter la vente « du tabac, du sucre, de la porcelaine et de la cannelle ». Si vous voulez peindre un singe qui dissipe les trésors de son maître et fait des ricochets avec des louis, ne dites pas simplement qu'il jette l'argent par la fenêtre ; donnez le détail de cet argent ; appelez chaque pièce par son titre ; amoncelez « les pistoles, les doublons, les jacobus, les ducatons, les nobles à la rose » ; nous nous rappellerons l'effigie et l'exergue, et, *au lieu de comprendre, nous verrons* (2). »

132. — **L'hypotypose** (ὑπό-τυπόω, marquer d'un sceau, d'une empreinte) est le *groupement* des mots pittoresques *en tableau*. L'art consiste à *les choisir* et à *les combiner* de manière à obtenir l'effet maximum. Ce secret, il faut le savoir aux bons écrivains, puis, à force d'exercice, se rendre habile à l'utiliser soi-même.

Ex. : Le vieux (caissier) leva la tête et montra un visage crispé où coulaient deux grosses

(1) SULLY-PRUDHOMME*, *Qu'est-ce que la poésie ?* REVUE DES DEUX MONDES, 1er oct. 1897, p. 660.

(2) H. TAINE*, *La Fontaine*, etc. p. 289.

larmes, les premières peut-être que cet homme-chiffre eût jamais versées de sa vie. (A. Daudet*, *Fromont jeune et Risler aîné**.)

« Il y a le *silence blanc des ouvroirs de béguines* et le *silence noir des tombeaux* » (G. Rodenbach*. *Le Carillonneur**.)

Homère est le maître des maîtres. (Voyez Croiset, *Hist. de la Litt. grecque*, 3e vol. Chap. IV. II.) « Chrysès priait et Phœbus Apollon l'entendit. A grands pas, du haut de l'Olympe, il descendit, le cœur courroucé, portant sur les épaules son arc et son large carquois : et dans les mouvements de sa colère, les flèches s'agitaient bruyamment au rythme bondissant de son pas ; et il venait vers le camp, semblable à la nuit. Il s'assit à distance des vaisseaux, puis il lança un trait et l'arc d'argent fit entendre un effroyable sifflement. » (*Iliade*, l. 43-49.)

Tu peux voir d'ici tout le pays.
Au nord, ces seigles mûrs, ces blés et ces maïs,
Tout ce fauve horizon où le coup d'œil s'égare,
C'est le pays chrétien, c'est la plaine bulgare.
Quand le ciel est limpide et qu'il fait grand soleil,
Là-bas, on voit, dit-on, briller un point vermeil,
Le Dôme de Viddin, de notre capitale.
Dans ce beau pays blond, le Danube s'étale,
Couleur d'acier, et coupe en deux la région,
Comme un sabre jeté sur la peau d'un lion.

(F. Coppée*, *Pour la Couronne*, I. 1.)

133. — Erreur du XVIIe et du XVIIIe siècle. Proscription du mot pittoresque. — Nous avons vu plus haut (n° 118) comment la peur outrée de la grossièreté et de l'impolitesse fit bannir la plupart des mots qui parlent à l'imagination. Cette méprise eut de fâcheuses conséquences. Le style se décolora et devint une grisaille de plus en plus pâle, de plus en plus effacée.

Ex. : Qu'il y a-t-il de moins suggestif que ces deux vers de Boileau ?

Et d'un plomb qui suit l'œil et part avec l'éclair,
Je vais faire la guerre aux habitants de l'air.

(*A de Lamoignon*. **MF**. III4 . 92.)

Ce n'est pas une description, cela : c'est une charade !

Virgile avait dit : « Des faux recourbées, on forge de dures épées : »

Et curvæ rigidum falces conflantur in ensem.

(*Géorgiques*, l. 508.)

Voici ce que devient ce beau trait dans la traduction de Delille :

Et Mars forge ses dards des armes de Cérès.

D'ailleurs Delille, s'est fait une spécialité de ces périphrases absurdes. Ainsi, au lieu de « une tasse de café sucré », il croit devoir dire :

Ma coupe, ton nectar, le miel américain
Que du suc des roseaux exprima l'Africain,
Tout est prêt : du Japon l'émail reçoit tes ondes.

(*Les trois Règnes*.Ch. VI.)

En un autre endroit, il écrit :

Et d'une horrible toux les accès violents
Étouffent l'animal qui s'engraisse de glands.

Comme l'a fait observer Taine*, ces deux vers ne laissent dans l'esprit du lecteur qu'une image froide et vague. C'est l'expression crue et nue qui fait la vie : « Une toux haletante secoue les porcs malades, enfle leur gorge et les étouffe. »

De même Lemierre n'est pas heureux quand, dans son *Guillaume Tell*, au lieu de dire simplement : « Mon père *labourait son champ ;* un soldat est venu s'emparer de *ses bœufs* », il dit « noblement » :

Mon père, au pied des monts
Qui bordent Unterwald et que nous habitons,
Ouvrait avec le soc son antique héritage ;
Un soldat se présente, avide de pillage,
Et d'un bras forcené saisit *les animaux*
Qui servaient à pas lents ses rustiques travaux.

Pour *Chapeau de paille*, Chaussard a trouvé :

Le chaume enlacé dans la voûte légère
Protège élégamment le front de la bergère.

Enfin, dans ses *Derniers vers (Iambes*. — **MF**. 1114. 291), A. Chénier aurait mieux fait de dire simplement : *avant que l'aiguile n'ait le temps d'achever le tour du cadran*, au lieu de :

Peut-être, avant que l'heure en cercle promenée
Ait posé sur l'émail brillant,
Dans les soixante pas où sa route est bornée,
Son pied sonore et vigilant,
Le sommeil du tombeau pressera ma paupière, etc.

Cette description est élégante, mais déplacée ; elle détourne l'attention de l'idée qui devrait l'absorber.

LA PÉRIPHRASE *est poétique dans un seul cas* : lorsqu'il faut exprimer un aspect particulier de l'objet et que le mot propre ne le désigne pas assez clairement. Voyez nº 111 (I, 9 et II, 1).

Ex. : Victor Hugo*. *Pour les pauvres*.

Dans vos fêtes d'hiver, riches, heureux du monde,
Quand le bal tournoyant de ses feux vous inonde, etc.

Tandis qu'*un timbre d'or sonnant en vos demeures*
Vous change en joyeux chant la voix grave des heures,
Oh ! songez-vous parfois que, de faim dévoré,
Peut-être un indigent, dans les carrefours sombres,
S'arrête et voit danser vos lumineuses ombres
Aux vitres du salon doré ?

Dans le tableau de ce luxe raffiné, le mot propre *une pendule d'or* ne serait pas aussi saisissant que la belle circonlocution que lui substitue le poète.

Sully-Prudhomme*, décrivant l'ascension du ballon *le Zénith*, parle de l'échelle où se mesure :

L'audace du voyage au déclin du mercure.

Dans l'*Iliade* (XI. 84-91), Homère a recours à une périphrase assez longue pour indiquer l'*heure de midi*, « Pendant toute la matinée, tandis que la chaleur du jour devenait plus intense, la lutte resta indécise : les traits se croisaient et renversaient, de part et d'autre, de nombreux guerriers. Mais *à l'heure où le bûcheron apprête son repas dans les halliers de la montagne, où, à force d'abattre les vieux chênes, il a satisfait le besoin d'activité qui démangeait son bras robuste, et ressent l'aiguillon d'une faim qui réclame un repas réconfortant ; à cette heure*, les Achéens, emportés par un impétueux élan, rompent les lignes ennemies : en rangs serrés, ils se précipitent, en s'excitant les uns les autres au combat. » — Le tableau du relâche dont le travailleur jouit d'ordinaire au moment même où, dans la bataille présente, le combat devient plus acharné et plus cruel, produit un contraste d'un effet puissant.

ARTICLE 2. — *1er effet : la comparaison.*

134. — Nature de la comparaison : *La comparaison consiste dans la considération simultanée de deux objets entre lesquels il y a soit une ressemblance, — c'est* LA SIMILITUDE, *— soit une opposition, — c'est* LE CONTRASTE.

Ex. : La vaillance et le courage d'un héros rappellent l'impétuosité et la force du lion ; elles sont tout juste à l'opposite de la couardise du lâche. Quand je fixe mon attention sur ces rapports, *je compare* les termes entre lesquels ils existent.

135. — Usage de la comparaison. — La comparaison est un des moyens littéraires les plus puissants.

1° ELLE REND ACCESSIBLE ET COMPRÉHENSIBLE UNE IDÉE ABSTRAITE. Pour saisir les notions *Dieu, âme, bien, mal*, etc., nous n'avons qu'une seule ressource : chercher un terme plus ou moins semblable dans la nature sensible (1).

(1) Omnia quae in praesenti cognoscimus, cognoscuntur per comparationem ad res sensibiles naturales. (S. THOMAS, *Summa Theolog.* Ia. q. 84. a. 8.)

Ex. : Pour faire comprendre à Nicodème que la vie surnaturelle est quelque chose d'immatériel, d'incorporel, le Christ la compare à ce qui, dans la nature, est le moins grossier, le moins tangible : au vent. « Voyez, dit-il en montrant les arbres qui se balancent, le vent souffle où il veut ; vous entendez bien le bruit qu'il fait, mais vous ne savez ni d'où il vient, ni où il va. Ainsi en est-il de l'homme qui est né à la vie spirituelle. » (Joan. III, 8.)

2° Elle nous donne une certaine notion des objets qui nous sont inconnus, que nous n'avons pas sous les yeux, ou bien encore elle dépeint avec plus de force une situation, un fait.

Çà et là, dans le creux des lames, des voiles surgissaient, pauvres petites choses mouillées, fatiguées, fuyantes, mais tenant debout tout de même, *comme ces jouets d'enfants en mœlle de sureau que l'on couche en soufflant dessus, et qui toujours se redressent.* (P. Loti*.)

3° Elle donne a une idée du relief, de la grace.

Ex. : Le P. Van Tricht décrit le cristallin de l'œil : « Derrière l'iris et la pupille, dit-il, est suspendue une petite lentille transparente, nommée le cristallin : *elle est enchâssée dans la zone ciliaire de Zinn comme une loupe d'horloger dans sa garniture de corne.* »

Le même auteur dépeint ainsi les corpuscules du tact : « La fibre terminale du nerf pénètre dans ces petites capsules par la base et les tapisse à l'intérieur en se promenant, en spirale, sur toute la surface interne. *De la sorte, le nerf se présente sous la forme d'un ressort à boudin d'une délicatesse extrême, prêt à céder sous la moindre pression exercée au sommet du corpuscule.* »

Racontant la déroute après Waterloo, Thiers* dit : « Jusqu'au dernier homme, tout a donné, et quatre ou cinq carrés de la garde, au milieu de 150.000 hommes victorieux, sont *comme trois ou quatre cimes de rochers que l'océan furieux couvre de son écume.* L'armée n'aperçoit pas même *ces carrés, noyés au milieu des flots de l'ennemi*, et elle fuit en désordre sur la route de Charleroi ».

Ex. : « A quelque heure et de quelque côté que viennent les ennemis, ils le (le prince de Condé) trouvent toujours prêt à fondre sur eux et à prendre ses avantages. *Comme une aigle qu'on voit toujours, soit qu'elle vole au milieu des airs, soit qu'elle se pose sur le haut de quelque rocher, porter de tous côtés des regards perçants, et tomber si sûrement sur sa proie qu'on ne peut éviter ses ongles non plus que ses yeux ; aussi vifs étaient les regards, aussi vite et impétueuse était l'attaque, aussi fortes et inévitables étaient les mains du prince de Condé.* » (Bossuet.)

M. F. Coppée* intitule lui-même : *Souvenir profond* le quatrain que voici :

Un nom cher fut gravé sur un arbuste frêle.
L'arbre, aujourd'hui géant, a cent fois reverdi.
Vois, sur le tronc rugueux, les lettres ont grandi.
Tel, dans un cœur aimant, un souvenir fidèle.

(*Dans la prière et dans la lutte*, 1901.)

« De même que l'apparition de la verdure à la surface de la terre suppose une longue et

forte germination invisible dans les entrailles du sol, de même les plus anciennes manifestations de la vie chrétienne en Belgique ont derrière elles tout un passé de laborieux efforts et de pénibles épreuves. » (G. KURTH, *Clovis*, p. 139.)

136. — Lois de la comparaison. — Pour que la comparaison produise ces effets, elle doit réunir trois **qualités** : il faut qu'elle soit *claire, juste, suggestive.*

1° CLAIRE : le terme de comparaison doit être bien connu du lecteur.

Ex. : « Quand — dans *les Rois en exil*' — M. Daudet nous peint son franciscain, le père Alphée, « noir et sec *comme un caroube* », il faut, pour voir le personnage, avoir vu des « caroubes » et tout le monde n'a pas vu des « caroubes », ni je pense, n'est tenu d'en avoir vu. » (F. BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, p. 94.)

2° JUSTE : le rapport établi par l'écrivain entre les deux termes comparés doit être réel et naturel.

Ex. : Cette qualité manque aux comparaisons suivantes. Gian-Battista Torelli dit à Donna Pia, son épouse :

Près du vieux combattant, perdu pour sa patrie,
Dans ce sombre palais, ta beauté s'est flétrie,
Et ce morne destin, je te le vois subir,
Sans un sanglot, sans un regret, sans un soupir !
Telle *une fleur, — les fleurs ont une âme très douce* —
Que le vent a semée au hasard, et qui pousse
Sur la pierre, entre les barreaux noirs d'un cachot,
Doit préférer parfois au soleil doux et chaud,
A l'air libre, aux amours de ses sœurs des prairies,
Le bonheur de charmer de tristes rêveries
Et de mettre un parfum suave et printanier
Dans la tombe où languit un pauvre prisonnier.

(F. COPPÉE*, *Sévéro Torelli*, II. 1.)

« La terre dut frémir de dégoût en recevant, *comme on reçoit une immondice au visage*, les entrailles décomposées de Judas. » (L'abbé H. BOLO, *La Tragédie du Calvaire*, p. 187.)

3° SUGGESTIVE : la comparaison doit bien faire ressortir le caractère sur lequel on veut fixer l'attention. Or pour que ce résultat soit atteint, il faut :

A. *Que le terme de comparaison soit décrit à ce point de vue particulier*

B. *Que cette description soit vive et saillante.*

Pour la rendre telle, Homère lui donne, au besoin, les proportions d'un tableau relativement développé.

Ex. : Homère (*Iliade*, XI. 67 et suiv.) veut peindre la première phase de la grande bataille que se livrent les Grecs et les Troyens. Il les montre s'élançant les uns contre les autres et frappant devant eux, « semblables à deux lignes de moissonneurs qui s'avancent l'une vers l'autre, traçant leurs sillons dans un champ de blé ou d'orge, riche domaine, et faisant tomber devant elles les épis en gerbes épaisses ».

Plus loin (*Ibid.*, 414 et suiv.), il dépeint les Troyens cernant Ulysse comme une meute entoure un sanglier. Voyez encore l'effet de l'intervention d'Ajax comparé à celui que produit l'arrivée d'un lion au milieu d'une troupe de chacals occupés à dévorer un cerf blessé (*ibid.* 473 et suiv.) ; — l'attaque impétueuse du même guerrier, comparée à la marche d'un torrent dévastateur (*ibid.* 493 et suiv.) ; — le chagrin qu'il éprouve de devoir quitter la lutte, comparé à la rage avec laquelle un lion s'éloigne de la proie que les chasseurs l'ont empêché d'atteindre (*ibid.* 548 et suiv.) ; — enfin, l'impuissance des tentatives que font les Troyens pour contraindre le héros à reculer, comparée à celle d'une troupe d'enfants qui s'efforcent en vain de chasser un âne du champ de blé où il est allé paître (*ibid*, 558 et suiv.).

Cette dernière similitude mérite d'être étudiée de plus près. La voici :

« Ajax, la rage au cœur, bat en retraite devant les Troyens ; il ne s'y résout qu'en se faisant violence et par crainte du danger qui menace la flotte. *Quand un âne veut aller paître dans un champ et qu'une troupe d'enfants essaie de l'en empêcher, il force le passage et ne se laisse pas repousser* (1) *; les bâtons s'abattent et se brisent sur ses flancs, mais lui, il s'avance dans les blés épais et broute : les enfants ont beau redoubler leurs coups ; c'est en vain, toute leur violence s'épuise en pure perte ; ils ne parviennent à le faire partir que lorsqu'il est pleinement rassasié. Ainsi, à cette heure, Ajax, le grand fils de Télamon*, brave à la fois, les plus courageux d'entre les Troyens et les plus fameux de leurs alliés ; ils dirigent sur lui une grêle de javelots qui viennent hérisser son bouclier ; ils s'acharnent contre lui. Mais Ajax n'oublie pas sa terrible vaillance : tantôt faisant face aux assaillants, il arrête la marche des Troyens, ces redoutables dompteurs de chevaux : tantôt il recule et fait quelques pas en arrière, mais en contenant toujours l'armée entière qui brûle de se précipiter sur l'enceinte où se trouvent les vaisseaux ; seul, entre les Troyens qui s'avancent et les grecs qui se retirent derrière lui, debout, il se livre à sa fureur guerrière. Les traits de ses ennemis, bien que lancés par des bras puissants, s'enfoncent dans son grand bouclier ou vont se ficher en terre, à ses pieds, avant d'avoir pu atteindre ses muscles robustes qu'ils voulaient labourer. »

Cette comparaison a été vivement attaquée ; ou l'a trouvée indigne d'Homère. Appréciation fausse qui provient d'un *préjugé* et repose sur une *erreur*.

Le préjugé est celui du XVII^e^ siècle, qui rangeait le mot *âne* parmi *les mots non nobles* (n° 118). Or, « nous n'avons pas besoin, pour excuser Homère, de dire avec Boileau que le terme d'*âne* était *noble* chez les Grecs. Nous dirons seulement qu'il est *vrai* et que le lecteur ne voit la bête que lorsqu'elle est nommée par son nom (H. Taine*, *La Fontaine**, p. 290)

L'erreur consiste à confondre l'ὄνος, que connaissaient les Grecs, avec notre baudet. L'âne d'Orient est loin d'avoir l'allure disgracieuse du nôtre.

M. A. Pierron a donné la note juste : « *Il n'y a rien dans Homère qui soit plus beau, plus rigoureusement bien dit, plus épique, plus homérique. On ne peut retrancher cette comparaison sans emporter avec elle l'admirable tableau de la retraite.* » (*Introd. à l'Iliade*, p. CXXXII.)

---

(1) νωθὴς de νὴ et ὠθεῖν. Voyez K. F. Ameis, *Anhang zu Homers Ilias*, 2^e^ édit. Leipzig, 1888.

Voyez encore VIRGILE, *En.* I. 148-156. Ac veluti magno in populo... — *Ibid.*, 430-436. Quales apes... — *Ibid.*, 498-504. Qualis in Eurotæ ripis.

137. — Proportions de la comparaison. — La comparaison n'est souvent qu'*indiquée par un seul trait, par un simple mot ;* ce mot doit être saillant, pittoresque.

Ex. : Apollon irrité marchait vers le camp, *semblable à la nuit.* (HOMÈRE, *Iliade.* I. 47. Voyez nº 132.)

Dans ce beau pays blond, le Danube s'étale,
Couleur d'acier, et coupe en deux la région,
Comme un sabre jeté sur la peau d'un lion.
(F. COPPÉE*, Voyez nº 132.)

La plaine (de Waterloo) ne fut plus

Qu'un gouffre flamboyant, *rouge comme une forge,*
Gouffre où *les régiments, comme des pans de murs,*
Tombaient, où *se couchaient comme des épis mûrs*
Les hauts tambours-majors aux panaches énormes.
(V. HUGO*, *Waterloo.* **MF.** III4 . 513.)

D'autre fois, elle est largement développée.

Ex. :

Comme on voit à Noël, toute une *cathédrale*
Surgir illuminée en pleine nuit d'hiver :
La crypte, secouant sa torpeur *sépulcrale,*
Réveiller les *rougeurs* de ses *lampes de fer ;*
Puis, plus haut, *dans la nef* où déjà l'*encens fume,*
Les *ténèbres autour des piliers tressaillir,*
Et *les feux qu'un tison de lustre en lustre allume,*
Au bout des cierges poindre et tour à tour *jaillir ;*
Puis, *par degrés montant et croissant, la lumière*
Gravir le maître-autel sur *les grands chandeliers*
Qui, de plus en plus beaux d'ouvrage et de matière,
Vers la coupole d'or, s'étagent par milliers ;
Ainsi *tout l'Univers, temple aux arches énormes,*
Par degrés s'illumine en son antique nuit,
Et ses *porte-flambeaux* sont les vivantes formes
Où la *Pensée* attend, couve, palpite et *luit.*
Aube intime du monde, âme de toute chose,
Sans cesse *la Pensée* en quête d'horizon
Monte de forme en forme, avec la vie éclose,
Tour à tour songe obscur, pâle image et raison !
SULLY-PRUDHOMME*. *Le prisme : Le tourment divin**.

Voyez encore les comparaisons d'Homère citées au numéro précédent.

ARTICLE 3. — *2me effet : l'image.*

138. — **L'image** n'est pas une comparaison, mais le résultat d'une comparaison, *elle unit intimement, voire elle* IDENTIFIE *dans la pensée, deux termes entre lesquels existe un rapport quelconque d'analogie, de ressemblance, de causalité, de dépendance,* etc.

Ex. : Saint Pierre, en disant (*Ire Ép.* V. 8) : « Le démon rôde *comme* un lion rugissant », établit un parallèle entre *deux êtres distincts, le démon* et *un lion*, et il nous les fait voir *simultanément*. — Dites : « *Lion rugissant, le démon* rôde ; vous identifiez *le démon* et *le lion*, vous me faites voir *le démon* sous la forme *d'un lion*. »

139. — Il y a **trois espèces d'images** : *la métaphore, le symbole* et *la prosopopée.*

I. **La métaphore** unit et superpose en un même tout deux représentations *sensibles.*

Ex. : Chateaubriand nous montre « des palmiers, qui balançaient *leurs éventails de verdure* » c'est-à-dire *leurs feuilles* qui, par leur forme, ressemblaient à *des éventails*. — Tissot, décrivant Miramar, nous arrête devant un balcon « d'où les plantes grimpantes débordent et jettent aux papillons diaprés leurs *échelles de fleurs* ».

REMARQUE. — Le terme faisant image *est transporté* du *sens propre* à un *sens figuré*. De là le nom de *métaphore* (μετά, φέρω.)

Ex. : Quand Don Gomès dit à Don Diègue :

Mon nom sert de rempart à toute la Castille.

(CORNEILLE, *Le Cid*, I, 3.)

il emploie le mot *rempart* dans un sens métaphorique ; *le nom* de ce capitaine et *un rempart* ont ceci de commun qu'ils servent l'un et l'autre à défendre le pays ; seulement l'action du nom est morale, celle du rempart est physique.

II. **Le symbole** revêt d'une *forme sensible* caractéristique *une idée, une pensée abstraite.*

Ex. : Au lieu de dire à ses apôtres : « Vous devez apprendre aux hommes la sainteté de la vie et la vérité », Jésus leur dit : «Vous êtes *le sel de la terre*...vous êtes *la lumière du monde*».

(S. MATTH. V. 13-14.)

III. **La prosopopée** (πρόσωπον-ποιέω) transforme *en personne vivante, intelligente et agissante* un être inanimé ou une simple conception d'esprit.

Sont ainsi personnifiés :

1° *Les phénomènes naturels, la terre, les fleuves,* etc.

Ex. : C'est de cette façon que sont éclos un grand nombre des *mythes* du paganisme : la voûte du ciel est devenue Zeus, Jupiter ; la mer, Poseidôn, Neptune ; le soleil qui lance au loin ses rayons, Phébus, Apollon armé de son arc et de ses flèches ; la lune, Artémise ou Diane, etc.

Les habitants de la Troade ont fait habiter « Zeus qui rassemble les nuages », « qui tonne dans les hauteurs », sur les sommets de l'Ida, et Poseidôn dans l'île de Samothrace. De leur côté, les Grecs les font séjourner sur leur Olympe, etc.

Racine a fait dire à Athalie :

Le Jourdain ne voit plus l'Arabe vagabond
Ni l'altier Philistin, par d'éternels ravages,
Comme au temps de vos rois, désoler ses rivages.
(*Athalie*. II. 5.)

2° *Les vertus, les souffrances*, etc.

Ex. : *Timor* et *Minæ*
Scandunt eodem quo dominus ; neque
Decedit aerata triremi, et
Post equitem sedet atra *Cura* (Horace, *Carm.* 3. 1.)

Le *Chagrin* monte en croupe et galope avec lui. (Boileau.)

3° *Les êtres moraux, cités, pays, peuples,... la Patrie, l'Église.*

Ex. : Voyez dans Bossuet, *Or. fun. de Marie-Thérèse d'Autriche*, l'apostrophe à Alger : « Tu céderas ou tu tomberas sous ce vainqueur, Alger, riche des dépouilles de la chrétienté. Tu disais en ton cœur avare : Je tiens la mer sous mes lois et les nations sont ma proie, etc. » — dans Cicéron, *1re Catilinaire*, II. 27, les reproches que l'orateur met dans la bouche de sa Patrie, de l'Italie et de la République : « Marce Tulli, quid agis », etc. — dans Lacordaire, *Immutabilité de la doctrine catholique*, le dialogue entre cette « doctrine » et « les siècles » **MF**. IV^3. 327 — et plus haut, n° 111. III, le passage de Lacordaire : « Une doctrine », etc.

140. — Lois de l'image. — Il faut considérer *deux cas :* l'emploi *d'une image isolée* et celui de *plusieurs images associées*.

I. Image unique. — deux qualités sont indispensables : *la clarté* et *la vérité*.

1° La clarté. — « On ne saurait trop se mettre en garde contre les métaphores qui n'ont pour effet que de provoquer le lecteur à la recherche du terme propre qu'elles cachent. Si la figure n'est qu'un *rébus*, si ce n'est qu'un *mot à deviner*, elle est mauvaise, et il faut la supprimer... Pour que la figure soit bonne, il faut qu'éveillant *instantanément* l'idée de l'objet sans que l'esprit

sente le besoin de repasser par le mot propre qui le désigne, elle le présente accompagné et comme enrichi de tout ce que peuvent suggérer et l'objet signifié et l'expression figurée. » (G. LANSON*.)

Ex. Comprenne qui pourra ces vers (?) du décadent Stéphane Mallarmé* :

Quand l'ombre menaça de la fatale loi
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi.
Luxe, ô salle d'ébène, où, pour séduire un roi,
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,
Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi.

Pour que l'image soit claire :

A. *Elle doit être empruntée aux connaissances actuelles de ceux à qui l'on s'adresse.*

Quand Victor Hugo dit :

Vos régiments, pareils à l'hydre qui serpente,
Vos Austerlitz tonnants, vos Lutzen, vos Lépante,
Vos Iéna sonnant du clairon,
Vos camps pleins de tambours que la mort pâle éveille,
Passent pendant qu'il (Dieu) songe, et font à son oreille
Le même bruit qu'un moucheron :

comme les journées d'Austerlitz, de Lutzen, de Lépante et d'Iéna vivent dans toutes les mémoires, ces noms évoquent des visions nettes et précises.

B. Elle doit être *convenablement exprimée* et *au besoin, préparée.*

Ainsi, dans ce couplet de Corneille (*Don Sanche*, I. 3), tout aboutit à l'image hardie du dernier vers et en fait le couronnement logique et nécessaire de la pensée :

Se pare qui voudra des noms de ses aïeux !
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux.
Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître,
Et suis assez connu sans les faire connaître.
Mais pour en quelque sorte obéir à vos lois,
Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits ;
Ma valeur est ma race et mon bras est mon père.

Isolé, ce beau vers serait inintelligible.

REMARQUE. — Une des difficultés que rencontre l'interprétation des anciens, surtout des lyriques, provient de ce que nous ignorons une foule de circonstances, d'usages, d'événements qui étaient familiers à leurs lecteurs et dont les mots employés par eux évoquaient l'image.

2° LA VÉRITÉ ou JUSTESSE. — Le rapport entre l'objet et l'image évoquée doit être réel, naturel, nullement forcé.

Voici un exemple du défaut contraire : « Mais de grâce, monsieur, ne soyez pas inexorable à *ce fauteuil qui vous tend les bras*, il y a un quart d'heure ; contentez un peu l'*envie qu'il a de vous embrasser*. » (MOLIÈRE, *Les précieuses ridicules*, 10.) De même, que signifie le fameux mot de Bonaparte avant la bataille des Pyramides : « Soldats, vous allez combattre les dominateurs de l'Égypte. Songez que *du haut de ces monuments quarante siècles vous contemplent* »

II. ASSOCIATIONS D'IMAGES. — Outre la clarté et la vérité, *deux nouvelles conditions* sont ici requises : *la mesure* et *la cohérence*.

1° LA COHÉRENCE. — Les images évoquées par les termes propres et par les expressions métaphoriques d'un même énoncé doivent s'harmoniser et ne pas s'entre-heurter.

EXEMPLES D'INCOHÉRENCE : La fameuse phrase prudhommesque : « Le *char* de l'État *navigue* sur un *volcan* ». — Cette autre citée par M. Lanson* (*Conseils*, etc., p. 199) : « Le *sabre* qui *gouvernait* (Napoléon 1er) ne *s'inquiétait* guère de Caldéron ni de Schiller ». — Ce vers de Corneille, censuré par l'Académie :

Malgré des *feux* si beaux qui *rompent* ma colère.

Et ceux de J.-B. ROUSSEAU :

Et les jeunes zéphirs de leurs chaudes haleines
Ont fondu l'écorce des eaux.

Enfin cette parole du P. MONSABRÉ :

« Voilà, Messieurs, *un bien gros et bien sombre nuage* sur le ciel de l'Église ; mais rassurez-vous, elle n'en sera pas *écrasée* : on le croit plein de foudres, il n'est que plein de vent, et *il suffit des piqûres d'une sage et froide critique pour le dégonfler*. »

RÈGLE. — « *L'incohérence des métaphores n'est guère choquante que quand les mots qui les expriment sont étroitement subordonnés entre eux par des rapports de dépendance grammaticale, et cesse de provoquer les objections dès qu'elles sont contenues dans des expressions juxtaposées et des propositions parallèles* ; alors l'esprit voit sans chagrin défiler devant lui les images les plus différentes, dont chacune brille un moment, s'éclipse et fait place aux autres (1). »

Ex. : Dans ce tercet de V. HUGO* :

Lorsque Napoléon *flamboyait comme un phare*,
Et qu'enfant nous prêtions l'oreille à *sa fanfare*
Comme la meute au cor,

(1) G. LANSON*, *Conseils*, etc., p. 200.

il y a incontestablement une incohérence ; mais elle cesse dès qu'on remplace la conjonction *et* par *lorsque*.

Voyez les métaphores se greffer les unes sur les autres, sans produire aucun effet choquant, dans le *Napoléon II*, du même V. Hugo. **MF**. III4 . 526.

Même quand plusieurs images se trouvent dans une même dépendance grammaticale, il faut distinguer entre la *hardiesse* et l'*incohérence*.

Ainsi, cette proposition : « ils ont *blanchi* leurs tuniques dans *le sang* » est absurde parce qu'elle implique contradiction dans les termes. Néanmoins l'auteur de l'*Apocalypse* a pu écrire (VII, 14) : « Ils ont *blanchi* leurs tuniques dans *le sang de l'agneau* », parce que ce dernier terme rappelle immédiatement que le Christ, en s'immolant, a purifié les hommes de toutes leurs souillures. De même, c'est chicane de grammairien, dit M. Lanson*, de ne pas goûter ce fier début d'une ode de Malherbe (**MF**. III4 . 10) :

Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête :
Prends ta foudre, Louis, *et* va comme *un lion*,
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la rébellion.

2° La mesure. — *A*. Plus le sentiment est excité, plus l'imagination travaille et, par conséquent, plus *les images se multiplient :* mais il faut savoir garder la mesure ; « tant d'éclairs successifs » peuvent causer « la fatigue et l'éblouissement. »

Étudiez, à ce point de vue, le *Napoléon II*, de V. Hugo*.

B. Quand, au contraire, le poète exprime des émotions douces et calmes, la *métaphore soutenue* s'épanouit naturellement et avec un charme particulier.

Ex. : *Frileuse*, elle (la terre) *se chauffe* au soleil éternel,
Rit, et *fait cercle* avec les planètes du Ciel,
Comme des sœurs autour de l'âtre. (V. Hugo*.)

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth ;
Les astres *émaillaient* le Ciel profond et sombre ;
Le croissant fin et clair, parmi *ces fleurs* de l'ombre,
Brillait à l'Occident, et Ruth se demandait
Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Quel Dieu, quel *moissonneur de l'éternel été*
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans *le champ des étoiles*. (Id.)

ARTICLE 4. — *3me effet : l'allégorie.*

141. — **L'allégorie** (ἄλλος-ἀγορεύω) n'est *qu'un symbole ou une prosopopée soutenue et prolongée.* (Voyez nº 139.)

Sa raison d'être est « le besoin profondément humain de *rendre l'abstraction sensible en la matérialisant* » et de faciliter ainsi le travail de l'intelligence. (Voyez nº 24.)

Bien plus encore que le symbole simple, elle exige donc *la clarté, la limpidité.*

En outre, comme il est de son essence d'avoir un certain développement, *l'idée qui s'y incarne, doit être grande et belle.* Sinon il y aurait manque de proportions entre le fond et la forme. (Voyez nº 8, 3º.)

142. — **Les procédés de l'allégorie** sont multiples. Voici les principaux :

I. *L'objet* dont l'écrivain parle *n'apparaît qu'à l'arrière-plan ; parfois même, il n'est pas nommé :* c'est l'ALLÉGORIE PROPREMENT DITE.

Ex. : L'ode d'HORACE : *O navis Carm.* I, 14.

V. HUGO* a exprimé la même idée :

> Nous sommes un vaisseau désemparé qui flotte,
> Sans boussole, sans mâts, sans ancre, sans pilote,
> Sans guide, à la dérive, au gré du vent hautain,
> Dans l'ondulation mobile du destin.

> Lorsque sur cette mer on vogue à pleines voiles,
> Qu'on croit avoir pour soi les vents et les étoiles,
> Il est bien malaisé de régler ses désirs :
> Le plus sage s'endort sur la foi des zéphyrs. (LA FONTAINE.)

L'idylle de Mme DESHOUILLÈRES, *Plaintes et supplications.* « Dans ces prés fleuris, etc. » **MF.** 1114, 119.

II. *L'idée et son symbole sont identifiés.*

Ex. : A. BARBIER*, *Idole (Iambes) :* « O Corse à cheveux plats, etc. » **MF.** 1114, 360. « Partant de la vieille et banale comparaison d'un peuple libre à un cheval sauvage, Barbier a traduit dans les images qui montrent l'*animal dompté, enlevé, poussé, crevé par son écuyer*, l'histoire de *la France asservie par Bonaparte, lancée à travers l'Europe, épuisée de guerres et agonisante enfin avec lui.* Toute la série des faits historiques est sous-entendue ; de temps en temps seulement, un mot la fait paraître pour resserrer le lien des deux idées et en préciser la concordance. Lorsque la comparaison se développe avec cette ampleur et cette richesse sans perdre de sa précision, l'effet est merveilleux. Mais il faut être bien sûr de soi, bien maître de sa langue. » (G. LANSON*, *Conseils*, etc., p. 67.)

Autres exemples : A la demande de sa sœur, Lamartine écrit dans l'album d'une jeune fille, ces vers improvisés au courant de la plume :

Sur une blanche page où mes vers vont éclore,
Qu'un souvenir parfois ramène votre cœur :
De votre vie aussi la page est blanche encore ;
Je voudrais la remplir d'un seul mot : le bonheur !

Une autre fois, dans une circonstance analogue, le même poète, développant cette même idée, la modifie légèrement :

Le livre de la vie est le livre suprême
Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix ;
Le passage attachant ne s'y lit pas deux fois,
Mais le feuillet fatal se tourne de lui-même :
On voudrait revenir à la page où l'on aime,
Et la page où l'on meurt est déjà sous nos doigts !

Comparez Brizeux*, *Le livre blanc*. **MF**. II^5 . 512.

Dans ce passage de *l'Expiation* (*Les Châtiments*), V. Hugo* assimile Napoléon I à Prométhée :

Il est au fond des mers que la brume enveloppe,
Un roc hideux, débris des antiques volcans.
Le Destin prit des clous, un marteau, des carcans,
Saisit, pâle et vivant, ce voleur du tonnerre,
Et joyeux, s'en alla sur le pic centenaire
Le clouer, excitant, par son rire moqueur,
Le vautour Angleterre à lui ronger le cœur.

Voyez encore Monsabré : *La Papauté*, **MF**. II^5 . 590.

Le repos que donne la mort est symbolisé dans la *Caravane*, de Th. Gauthier* :

La caravane humaine, au Sahara du monde,
Par ce chemin des ans qui n'a pas de retour,
S'en va trainant le pied, brûlée aux feux du jour,
En buvant sur ses bras la sueur qui l'inonde.

Le grand lion rugit et la tempête gronde ;
A l'horizon fuyard, ni minaret, ni tour ;
La seule ombre qu'on ait, c'est l'ombre du vautour,
Qui traverse le ciel, cherchant sa proie immonde.

L'on avance toujours, et voici que l'on voit
Quelque chose de vert que l'on se montre au doigt ;
C'est un bois de cyprès, semé de blanches pierres.

Dieu, pour vous reposer, dans les déserts du temps,
Comme des oasis, a mis les cimetières :
Couchez-vous et dormez, voyageurs haletants.

Th. Gauthier* exprime un autre aspect de la mort dans ce quatrain symbolique :

Qu'est-ce que le tombeau? — Le vestiaire où l'âme,
Au sortir du théâtre et son rôle joué,
Dépose ses habits d'enfant, d'homme et de femme
Comme un masque qui rend un costume loué.

Voyez encore les admirables *allégories et paraboles de la Bible* et des *offices sacrés*, entre autres : La vision d'Ézéchiel. Ézech. XXVII. 1-14. — « Je suis le pain de vie. » S. Jean. VI. 48-59. — « Je suis le bon pasteur. » *Ibid.*, X 1-18. — « Je suis la vraie vigne. » *Ibid.*, XV. 1-7. — « Vous êtes le sel de la terre, la lumière du monde. » Matth. V. 13-15. — L'Église, lumière du monde. Isaie, LX (Épitre de l'Épiphanie). — Le bon Samaritain. Luc, X. 29-37. — L'enfant prodigue. *Ibid.*, XV. 11-32. — L'hymne *Caelestis urbs Jerusalem* (Vêpres de la Dédicace des églises).

III. *L'idée et son symbole sont présentés simultanément et parallèlement ;* ils sont mis en quelque sorte en face l'un de l'autre.

Ex. : Victor Hugo*, *Le vieillard et le soleil couchant* (*Les quatre vents de l'esprit*) :

Le soleil déclinait ; le soir prompt à le suivre
Brunissait l'horizon ; sur la pierre d'un champ
Un vieillard, qui n'a plus que peu de temps à vivre,
S'était assis pensif, tourné vers le couchant.

C'était un vieux pasteur, berger dans la montagne,
Qui jadis, jeune et pauvre, heureux, libre et sans lois,
A l'heure où le mont fuit sous l'ombre qui le gagne,
Faisait gaiment chanter sa flûte dans le bois.

Maintenant riche et vieux, l'âme du passé pleine,
D'une grande famille aïeul laborieux,
Tandis que ses troupeaux revenaient dans la plaine,
Détaché de la terre, il contemplait les cieux.

Le jour qui va finir vaut le jour qui commence,
Le vieux pasteur rêvait sous son azur si beau,
L'Océan devant lui se prolongeait immense
Comme l'espoir du juste aux portes du tombeau.

O moment solennel ! les monts, le ciel farouche,
Les vents faisaient silence et cessaient leur clameur :
Le vieillard regardait le soleil qui se couche :
Le soleil regardait le vieillard qui se meurt.

IV. *L'allégorie est préparée et amenée par une comparaison :*

Ex. : V. Hugo* (*L'expiation*) décrit la retraite de Russie :

Toute une armée ainsi dans la nuit se perdait.
L'empereur était là debout qui regardait,
Il était comme un arbre en proie à la cognée.
Sur ce géant — grandeur jusqu'alors épargnée —
Le malheur, bûcheron sinistre, était monté,
Et lui, chêne vivant, par la hache insulté,
Tressaillait sous le spectre aux lugubres revanches ;
Il regardait tomber autour de lui ses branches.

Sully-Prudhomme, *Le Prisme* :

Comme un rayon solaire, au sortir de sa source,
Droit et blanc, s'il rencontre un prisme dans sa course,
Au choc s'y décompose et d'un spectre irrisé
Va colorer l'écran qui le reçoit brisé,
L'âme perd sa candeur en traversant la vie.
Le dur milieu terrestre où son essor dévie,
Par le heurt la divise et lui fait découvrir
Tous ces pouvoirs latents d'aimer et de souffrir.
Or ce livre, où des ans la diverse influence
Varie une chanson que le soupir nuance,
Est l'écran diapré par le reflet vivant
D'une âme qu'analyse un monde en l'éprouvant.

Voyez encore nº 10 (Leconte de Lisle*, *Midi*).

Remarques. — 1º Dans l'interprétation d'une allégorie, il faut se garder de chercher des symboles jusque dans les moindres détails.

Ex. : L'Ode d'Horace *O Navis* symbolise la détresse de l'État et le danger auquel l'exposeraient de nouvelles luttes civiles. Le navire dont parle le poète, c'est Rome ; les tempêtes qui l'ont désemparé, ce sont les guerres et les querelles intimes ; le port, c'est la paix. Il ne faut pas aller plus loin et voir, par exemple, dans telle et telle avarie qu'Horace spécifie *pour mieux peindre*, des allusions à tel ou tel événement déterminé.

2º Il est des Œuvres entières *qui ne sont qu'un vaste symbole, une grandiose allégorie.* La plus remarquable est incontestablement *La Divine Comédie*, de Dante Alighieri.

L'idée que veut traduire le grand poète est que *l'âme se purifie de ses égarements par la méditation des vérités éternelles.* Il se met lui-même en scène, et raconte comment ce travail s'est opéré en son cœur par la contemplation d'une *vision mystique* qu'il eut, à l'âge de 35 ans,

le vendredi-saint de l'an 1300, à l'heure où le Christ mourut sur la croix, et qui le transporta successivement en *enfer*, au *purgatoire* et au *ciel*. Voici les grandes lignes de son récit :

Arrivé au milieu de sa carrière, il se trouve perdu dans une forêt sombre et obscure. Devant lui, une immense montagne qu'éclaire le soleil — la Vérité. Il veut la gravir, mais les bêtes fauves — les passions — lui barrent la route. Virgile, envoyé par Béatrice — personnification de la Science sacrée — vient à lui et lui déclare que, pour atteindre le but auquel il aspire, il doit entreprendre un long et terrible voyage — la méditation des fins dernières.

Conduit par son guide, le poète parcourt d'abord l'*enfer*. C'est un immense gouffre souterrain ayant la forme d'un entonnoir conique, dont le fond est le centre du globe. Les parois en sont formées par une série de cylindres concentriques dont le rayon diminue de plus en plus et que relient entre eux des degrés circulaires. Chacun de ceux-ci est le séjour d'une catégorie de pécheurs. Le poète visite ces « cercles » l'un après l'autre, et décrit les supplices que les damnés y endurent, supplices de plus en plus effroyables au fur et à mesure qu'on descend. Au bas, il voit Satan... Puis, par un sentier secret, son guide le ramène à la surface de la terre. Là il voit devant lui une montagne conique qui s'élève vers le ciel en formant sept degrés circulaires, — l'inverse de l'entonnoir infernal c'est *le purgatoire* :

Le poète en fait l'ascension : à chaque cercle, il est purifié des souillures qu'il a contractées en commettant un des sept péchés capitaux.

Puis Béatrice le transporte au *paradis*, dans les planètes, où il voit les élus, qu'illumine le Soleil de la Vérité éternelle.

Telle est la conception de ce chef-d'œuvre, si longtemps méconnu et qu'on ne saura jamais assez admirer, malgré certaines imperfections et certaines taches qui n'en sauraient obscurcir la beauté.

Parmi les modernes, Sully-Prudhomme* a créé un poème symbolique — *le bonheur* — dont l'allure rappelle vaguement celle de l'épopée dantesque, mais qui ne saurait lui être comparée.

ARTICLE 5. — *De l'emploi du coloris.*

143. — Nécessité du coloris. — Cette nécessité est la conséquence de trois faits généraux qu'il est facile de constater :

1° L'imagination, collaboratrice inséparable de l'esprit (n° 24), réclame sa part. Si celle-ci lui est refusée, elle regimbe et s'échappe en distractions (n° 28).

2° Le procédé naturel de notre travail intellectuel est d'aller du concret et du sensible à l'abstrait (n° 26). Nous saisissons plus facilement et mieux l'objet que l'imagination nous présente.

« Toutes les comparaisons tirées des choses humaines, dit Bossuet, sont les effets comme nécessaires de l'effort que fait notre esprit, lorsque, prenant son vol vers le ciel et retombant par son propre poids dans la matière d'où il va sortir, il se pend, comme à des branches, à ce qu'il y a de plus élevé et de moins impur, pour s'empêcher d'y être tout à fait replongé. »

3° Enfin c'est surtout par l'imagination que l'on peut atteindre la sensibilité, toucher, émouvoir (n° 40).

144. — Mesure à garder. — L'image est et ne doit être que la servante de l'esprit. Il faut la confiner dans son *rôle secondaire* (n° 28). Si on lui permet d'en sortir et d'usurper la direction du travail littéraire, elle conduit aux pires excès.

Voici d'abord un exemple de STYLE TROP HAUT EN COULEUR :

« Dans un grand silence, l'orgue préluda, puis s'effaça, soutint seulement l'envolée des voix.

» Un chant lent, désolé, montait, le « De Profundis ». Des gerbes de voix filaient sous les voûtes, fusaient avec les sons presque verts des harmonicas, avec les timbres pointus des cristaux qu'on brise.

» Appuyées sur le grondement contenu de l'orgue, étayées par des basses si creuses qu'elles semblaient comme descendues en elles-mêmes, comme souterraines, elles jaillissaient, scandant le verset « De profundis clamavi ad te. Do », puis elles s'arrêtaient exténuées, laissaient tomber ainsi qu'une lourde larme la syllabe finale « mine » ; — et ces voix d'enfants proches de la mue reprenaient le deuxième verset du psaume « Domine exaudi vocem meam » et la seconde moitié du dernier mot restait encore en suspens ; mais au lieu de se détacher, de tomber à terre, de s'y écraser telle qu'une goutte, elle semblait se redresser d'un suprême effort et darder jusqu'au Ciel le cri d'angoisse de l'âme désincarnée, jetée nue, en pleurs devant son Dieu.

» Et après une pause, l'orgue assisté de deux contrebasses mugissait, emportant dans son torrent toutes les voix, les barytons, les ténors et les basses, ne servant plus seulement alors de gaines aux lames aiguës des gosses, mais sonnant découvertes, donnant à pleine gorge et l'élan des petits soprani les perçait quand même, les traversait, pareil à une flèche de cristal, d'un trait.

» Puis une nouvelle pause ; — et dans le silence de l'église, les strophes gémissaient à nouveau, lancées, ainsi que sur un tremplin, par l'orgue. En les écoutant avec attention, en tentant de les décomposer, en fermant les yeux, Durtal les voyait d'abord presque horizontales, s'élever peu à peu, s'ériger à la fin, toutes droites, puis vaciller en pleurant et se casser du bout.

» Et soudain, à la fin du psaume, alors qu'arrivait le répons de l'antienne « Et lux perpetua luceat eis », les voix enfantines se déchiraient en un cri douloureux de soie, en un sanglot affilé, tremblant sur le mot « eis » qui restait suspendu dans le vide.

» Ces voix d'enfants tendues jusqu'à éclater, ces voix claires et acérées mettaient dans la ténèbre du chant des blancheurs d'aube ; alliant leurs sons de pure mousseline au timbre retentissant des bronzes, forant avec le jet comme en vif-argent de leurs eaux les cataractes sombres des gros chantres, elles aiguillaient les plaintes, renforçaient jusqu'à l'amertume le sel ardent des pleurs, mais elles insinuaient aussi une sorte de caresse tutélaire, de fraîcheur balsamique, d'aide lustrale : elles allumaient dans l'ombre ces brèves clartés que tintent, au petit jour, les angélus ; elles évoquaient en devançant les prophéties du texte, la compatissante image de la Vierge, passant, aux pâles lueurs de leurs sons, dans la nuit de cette prose.

» C'était incomparablement beau, le « De Profundis » ainsi chanté. » (J.-K. HUYSMANS*, *En route**.)

Si vous vous représentez vivement chacune des images évoquées dans ces lignes, vous ne tarderez pas à ressentir la fatigue. Puis, cette profusion de couleurs empêche de distinguer les lignes et de saisir la pensée. On comprend

mal ou même pas du tout. — Pour voir dans quelles extravagances tombe l'écrivain qui lâche la bride à l'imagination, lisez le 3me acte, *Ivres-morts*, de *Lucrèce Borgia*, par Victor Hugo*.

RÈGLE A SUIVRE. — 1° L'intensité du coloris du style, ou, ce qui revient au même, la part faite à l'imagination, doit être proportionnée à la nature du sujet traité et au caractère générique de l'œuvre.

Le style sera *très* coloré, sans excès toutefois, dans les œuvres d'imagination, dans la poésie ; — *assez* coloré dans l'éloquence, dans les œuvres littéraires proprement dites (romans, contes, etc.) et dans l'histoire ; — *sobre* dans les œuvres de science pure.

2° « Le secret du maître est dans le *juste tempérament* du bien peindre et du bien définir, du dessin et de la couleur, de l'idée nue et du trait sensible, de la notion et de l'image, de l'objet propre de l'esprit et de celui de l'imagination. » *Quand le tempérament sera-t-il juste ?* Quand le sensible et l'immatériel, loin de s'embarrasser, se compléteront mutuellement (1). »

Bossuet est le grand modèle. « Qu'on l'ouvre à peu près au hasard ; on ne pourra lire une page sans rencontrer ces deux choses : *l'image très juste et très signifiante en soi* ; puis *entre cette image et les notions intellectuelles qui l'avoisinent, une liaison féconde,* un véritable échange de lumière. Tantôt l'idée précède, mais l'imagination suit, qui la fixe, la colore, l'incarne pour ainsi dire. Tantôt l'image vient la première, mais l'idée est là tout près, qui l'explique et en offre à l'esprit toute la substance doctrinale. *Tel est le procédé habituel de Bossuet, plus apparent dans la marche et le tour du développement ou de la pensée, mais déjà bien visible dans le détail et dans les mots.* Ainsi ce merveilleux esprit, si complet dans sa force et si réellement populaire dans sa hauteur, unit sans relâche le monde sensible au monde immatériel et les éclaire l'un par l'autre (2). » Cfr. n° 129.

Voyez encore Blaise Pascal*, *Les deux infinis, Pensées*. Ed. Didiot, p. 80 (3). — G. Kurth, *Clovis*, et, en général, les grands écrivains de ce siècle : Louis Veuillot, Montalembert, H. Taine*, A. Thiers*, le P. Félix, etc.

145. — Fraîcheur du coloris ; originalité des images. — En littérature non moins qu'en peinture, l'original seul a la plénitude de la vie. La copie n'a jamais la même force. *Les comparaisons, les symboles, les images de toute nature doivent être le fruit de l'observation personnelle et non de la lecture des livres.* Il faut qu'en regardant les hommes, les choses, les événements,

(1) G. Longhaye, *Théorie*, 2e éd., p. 394.

(2) Id. *Ibid.*, p. 394.

(3) *Pensées de Pascal*. Édition coordonnée et annotée par M. le chan. J. Didiot. Tournai, Desclée, 1896. — Livre qu'on ne saurait assez recommander.

vous remarquiez vous-même leur caractère ; alors leur rapport avec les idées éclatera de lui-même à vos yeux, quand sera venu le moment d'en faire usage.

I. Mettez-vous donc en garde contre les mauvais exemples d'une foule d'écrivains, d'ailleurs remarquables.

1° « *Le XVII^e siècle n'a jamais regardé le monde extérieur à l'homme : rien, dans la création, si ce n'est l'homme, n'a obtenu de lui un coup d'œil sérieux.* Non seulement aucun de ses poètes n'a éprouvé ce besoin de voir, d'étudier la nature qui pousse les nôtres aux lointains voyages, à la recherche de toutes les beautés de la nature, à l'étude de ses moindres accidents, mais aucun n'a daigné ouvrir les yeux en traversant la campagne. *Il semble que toute cette poésie soit écrite à lampe, dans une bibliothèque murée et sans une ouverture même sur une cour ou sur une rue.* Jamais un écrivain de cette école ne s'est promené en regardant les fleuves, les arbres, les moissons, en écoutant les oiseaux et le feuillage. Je ne sais pas s'il a jamais ouvert sa fenêtre pour savoir le temps qu'il faisait. *C'est dans les livres, c'est dans Homère, dans Virgile, dans Horace qu'ils ont tous appris l'existence du soleil, de la mer, des montagnes, des animaux, des plantes et le parti qu'on peut en tirer pour une composition poétique. Aussi vous chercherez en vain dans toute la poésie du XVII^e siècle une image prise au paysage et copiée sur le vif.* Toutes ses comparaisons, ses métaphores, ses descriptions, ses figures sont empruntées à des poètes grecs et latins. Nos grands poètes classiques ont possédé en commun jusqu'à une douzaine d'images et de comparaisons pittoresques léguées par les anciens comme une monnaie courante aux poètes du XVII^e siècle, sous les doigts desquels elles ont achevé de s'user. Elles circulent encore dans les tragédies et les poèmes épiques des littérateurs du premier empire, aussi effacées que les sous de cuivre qui datent du même règne (1). »

2° Une des plus inconcevables aberrations du grand siècle est l'emploi du *merveilleux païen*, dont Boileau a fait un précepte formel (2). Voyez comme spécimen de ce mauvais goût le *Passage du Rhin*, par Boileau. **MF.** III4 . 96, l'*Ode sur la prise de Namur*, du même auteur et la strophe suivante de Lebrun :

La colline qui vers le pôle
Borne nos fertiles marais,
Exerce *les enfants d'Éole*
A broyer *les dons de Cérès,*
Vanves *qu'habite Galathée,*
Sait du *lait d'Io, d'Amalthée.*
Épaissir les flots écumeux ;
Et Sèvres d'une main agile
Nous pétrit l'albâtre fragile
Où Moka nous verse ses feux.

Ce charabia veut dire qu'à Montmartre il y a des moulins à vent, qu'à Vanves on fait du beurre et qu'à Sèvres on fabrique de la porcelaine.

(1) V. de Laprade, *Le sentiment de la nature*, 2^e édition, 1870, p. 147. — Cfr n° 106.
(2) *Art. poétique*, chant III.

Proscrivez toutes ces catachrèses (n° 73), toutes « ces images que dix générations se sont léguées pour décorer le discours », ces « résidus d'antiques métaphores, allégories, symboles, mythes, tombés à n'être plus que des signes incolores d'idées usuelles, *après avoir été des représentations éclatantes de la vie naturelle ou surnaturelle* (1) ».

Telles sont les expressions : *Cérès* pour *du pain*, *Neptune* pour *la mer*, *Mars* ou *Bellonne* pour *la guerre*, *les nymphes*, *les dryades*, etc., etc. ; *puis le poison de la flatterie*, *le flambeau de la sédition*, *le torrent de la démocratie*, *la hache du despotisme*, *le bandeau de la superstition*, *les ténèbres de l'ignorance*, *le glaive de la loi*, *la balance de la justice*, *l'hermine du magistrat*, *l'aigle de Meaux*, *le cygne de Cambrai*, *la perfide Albion*, *la moderne Babylone*, etc.

En nous servant de ces formules frustes, « nous parlons dans notre premier idiome une langue morte et qui n'émeut en rien l'imagination (2). »

II. Efforcez-vous de créer des images qui soient bien à vous.

La poésie de Victor Hugo*, *Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande* (*les Rayons et les Ombres*, XVIII), vous en livrera le secret. Elle permet de suivre LA GENÈSE ET L'ÉCLOSION D'UNE IMAGE dans l'esprit d'un vrai poète.

J'aime le carillon de tes cités antiques,
O vieux pays, gardien de tes mœurs domestiques,
Noble Flandre où le Nord se réchauffe engourdi
Au soleil de Castille et s'accouple au Midi !
Le carillon, c'est *l'heure* inattendue et folle,
Que l'œil croit voir, vêtue en *danseuse espagnole*,
Apparaître soudain par le trou vif et clair
Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air.
— Elle vient, secouant sur les toits léthargiques,
Son tablier d'argent plein de notes magiques,
Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyeux,
— Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux,
— Vibrant, ainsi qu'un dard qui tremble dans la cible.
— Par un frêle escalier de cristal invisible,
Effarée et dansante, elle descend des cieux ;
Et *l'esprit*, *ce veilleur fait d'oreilles et d'yeux*,
Tandis qu'elle va, vient, monte et descend encore,
Entend de marche en marche errer son pied sonore (3).

(1) E. FAGUET, *Études littéraires sur le XIX^e siècle*, p. 219

(2) ID., *Ibid.*

(3) Ceci n'est plus un développement, c'est un tableau qui se compose, se modifie et se recompose devant nos yeux. Le carillon sonne et réveille le poète. Cinq sensations successives, à mesure que le dormeur a la perception de plus en plus nette de ce qu'il entend : brusque

La pièce porte cette date : Malines, août 1837.

Représentons-nous le poète sous le coup des réflexions et des impressions que révèlent cette date et les vers que nous avons soulignés.

La visite des monuments de la cité flamande — paisible et « léthargique » — et les événements qu'ils lui rappellent ont évoqué dans sa mémoire, d'abord le souvenir de la domination espagnole, puis, par une association naturelle d'images, celui des mœurs et des usages nationaux qu'il observa naguère au delà des Pyrénées ; par exemple, celui des femmes et des jeunes filles castillanes qu'il vit danser le boléro au son des guitares, des tambours de basque et des castagnettes. Sur ces entrefaites, il s'endort. Soudain, il est réveillé par une mélodie aérienne retentissante, fortement rythmée et insolite pour lui, le carillon. Tandis qu'il se demande d'où vient ce concert, il l'entend se terminer par le son de L'HEURE. *Aussitôt celle-ci se personnifie pour lui en une danseuse espagnole dont le pas résonne dans les airs.*

Ainsi UNE PERCEPTION ET UNE SENSATION ACTUELLES S'ACCOUPLENT A UNE PERCEPTION ET UNE SENSATION PRÉCÉDENTES, QUI ONT AVEC ELLES UN RAPPORT DE RESSEMBLANCE OU D'ANALOGIE : l'air sautillant qui annonce l'heure ravive l'image d'une danse qu'accompagnait une musique pareille, et l'heure s'incarne dans la personne qui dansait.

CHAPITRE III

PRATIQUE ET FORMATION DU STYLE

146. — OBJET ET DIVISION DE CE CHAPITRE. C'est en forgeant qu'on devient forgeron, dit le proverbe. C'est en écrivant qu'on apprend à écrire.

Nous exposerons d'abord *les principes* qui doivent diriger cet apprentissage et qui ne sont que les *conclusions naturelles* des deux chapitres précédents.

Nous ferons ensuite connaître *les exercices* qui forment et assouplissent le style.

§ 1er — Principes ou règles générales

147. — **Le secret du bon style**. — Aux définitions données plus haut (nos 66 et 67), nous pouvons ajouter celle-ci qui exprime la même chose sous un aspect un peu différent : *le style est la qualité de ce qui est bien écrit.*

Or, « *bien écrire,* c'est tout *à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre;* c'est avoir, *en même temps,* de l'esprit, de l'âme et du goût. Le style suppose la réunion, l'exercice de toutes les facultés intellectuelles ». (BUFFON.)

---

invasion de quelque chose d'inattendu — réveil joyeux et chantant — un oiseau qui sautille — vibration forte et prolongée — une fée qui danse dans un clocher. (E. FAGUET*, *Études sur le XIXe siècle*, p. 125.)

De ces trois éléments essentiels, le premier est encore plus important que les deux autres. « *Ce qui est le plus nécessaire* POUR FORMER *le style*, a dit Bossuet, *c'est de bien comprendre la chose.* » (1)

148. — Le travail de la composition. — Il faut y distinguer TROIS TEMPS : 1° *La conception ou méditation* qui aboutit à la confection d'une *esquisse* ou *canevas ;* 2° *la première rédaction* ou, comme on dit encore, *le premier jet ;* 3° *les retouches, remaniements ou refontes.*

I. ÉLABORATION DU CANEVAS. — On ne saurait assez insister sur ce principe immédiatement évident et pourtant fort méconnu en pratique, que toute parole étant de sa nature l'expression d'une pensée ou d'un sentiment, *le travail de l'élocution doit porter plus encore sur la pensée ou le sentiment que sur les mots.* Ne commencez donc pas à écrire avant qu'une méditation longue et profonde vous ait rendu *maître de votre sujet.* Le moment précis où vous pouvez prendre la plume est indiqué par le fameux mot de Racine : « Ma tragédie est achevée, je n'ai plus que les vers à faire ».

Le P. de Ravignan disait de même : « On ordonnne son plan, l'enchaînement des idées, leur progression, leur efficacité dernière. C'est là l'important, c'est presque tout : *écrire n'est rien après ce travail* ».

Par malheur, ce travail est pénible ; aussi rebute-t-il bien des gens. Beaucoup passent déjà à l'exécution, quand l'œuvre n'est encore que très imparfaitement ébauchée. Cette impatience et cet empressement de mauvais aloi ont pour suite fatale la nullité ou la médiocrité de l'effet.

Le P. de Ravignan ajoutait donc à bon droit : « Il ne faut pas craindre la peine ; travaillez, patientez, souffrez : à ce prix vous obtiendrez cette pleine énergie qui emporte la conviction et la persuasion. » Il y a là d'ailleurs un exercice aussi noble que fécond de la volonté.

Donc, *s'agit-il d'un développement logique*, imposez-vous d'abord les recherches et les études nécessaires pour que vos idées soient nettes, complètes et ordonnées.

S'agit-il d'un tableau, d'une scène, faites-les revivre dans votre imagination, si bien que vous en ayez la vision continuelle, tandis que votre plume court sur le papier.

Avant d'en être arrivé là, vous ne pouvez qu'esquisser quelques *notes* pour prévenir l'oubli; encore ces notes doivent-elles toujours être formulées correctement. Si vous n'êtes pas intransigeant sur ce point, vous contracterez la détestable et funeste habitude de *l'à peu près.*

APPLICATION DE CES PRÉCEPTES (2) — Prenons comme sujet l'idée déve-

(1) Horace avait posé le même principe (*Ad Pisones*, 309) :

Scribendi recte sapere est et principium et fons

(2) Voyez des *Canevas* et *Esquisses* de sermons de Bossuet dans ses *Œuvres oratoires* (Ed. Lebarq), tome V, pages 465-468, tome VI, pages 152, 192, 241, 289, etc. — de Fénelon, dans DUPANLOUP. *Éléments de Rhétorique sacrée*. Paris, Poussielgue, 1851, 3e partie

loppée par Bossuet dans le passage qui nous a servi de base dans tout ce traité (n° 66) : « *Les richesses et les grandeurs trompent l'homme sur sa valeur réelle et le rendent vaniteux* ».

1° *Creusez cette idée et excitez en vous le sentiment qu'elle doit faire naître.* Dans ce but :

A. Avant tout, efforcez-vous de *bien comprendre la donnée.* Posez-vous ces questions : « Que sont les richesses, les grandeurs ? Quelle est la réelle valeur de l'homme ? Qu'est-ce que la vanité, un vaniteux ? Comment les richesses produisent-elles ces effets ? Si vous ne comprenez pas le sens ou la portée de certains mots, cherchez-les dans un bon dictionnaire, par exemple dans le *Dictionnaire général de la langue française,* par Hatzfeld, Darmesteter et Thomas (2 vol. Paris, Delagrave).

B. Représentez-vous, par l'imagination, un riche vaniteux, sa démarche, l'expression de son visage, ses paroles, ses actes, etc.

C. Observez comment il s'abuse lui-même et se trompe. *Quel sentiment faut-il avoir pour lui ?* Évidemment de la pitié. Quelle infatuation ! Quelle sottise !

2° *Ordonnez les idées que la réflexion vous a fait trouver,* de manière que toutes se suivent naturellement, logiquement, et marchent vers la considération finale.

Demandez-vous : Que dirai-je en premier lieu ?... ensuite ? etc. Quelle pensée réserverai-je pour la fin ?

3° *Rédigez le canevas* en indiquant la suite des idées et *en ébauchant plus ou moins la forme.*

« L'homme n'est rien..., il voudrait être quelque chose. Impuissant à se grandir en réalité .. il s'applique par le dehors tout ce qu'il peut et s'illusionne.

» Voyez cette femme...

» Ainsi l'homme s'abuse... Il reconnaîtra la vérité quand la mort le brisera et le dépouillera. »

II. Première rédaction. — Efforcez-vous maintenant de trouver la *forme verbale complète* de votre pensée. Cherchez les mots, le tour de phrase, la figure qui rendent votre conception et votre impression. Écrivez de verve, mais en prenant garde aux points suivants :

1° *Ayez toujours en vue le but* que vous voulez atteindre. Faites comme le pilote qui donne un coup de barre dès que son bâtiment tend à s'écarter de la voie tracée.

Surveillez-vous donc pour qu'il ne vous arrive pas de vous échapper par la tangente. C'est le grand écueil pour les écrivains novices. Ils se complaisent

dans des comparaisons, des tableaux, des tirades brillantes, qui pourraient avoir du mérite ailleurs, mais qui, là où ils se développent, ne sont que des *hors-d'œuvre* et détournent l'attention des choses essentielles. Voyez HORACE, *Ad Pisones*, 14-22.

2° Efforcez-vous de tenir le juste milieu entre les extrêmes suivants :

A. La concision poussée jusqu'à l'obscurité — et l'abondance dégénérant en verbosité.

B. La négligence, le mépris de la forme — et le culte exagéré de celle-ci, allant jusqu'à sacrifier l'idée ou, tout au moins, la vigueur du style.

C. La banalité, la trop grande familiarité ou la pâleur de l'expression — et la recherche, la boursouflure, l'abus de l'image.

Voyez HORACE, *ib.*, 25-31.

Ex. : Le premier jet de la fin du passage de Bossuet : « Toutefois, qu'il se multiplie tant qu'il lui plaira, *et autant, si vous voulez, que ces miroirs qui multiplient dans leurs diverses faces les objets jusqu'à l'infini,* il ne faut pour l'abattre qu'une seule mort *et une seule chute pour tout casser.*

» Mais *les hommes* ne s'en soucient pas, et dans cet accroissement infini que notre vanité s'imagine, *ils ne s'avisent jamais* de se mesurer à leur cercueil, qui seul, néanmoins, les mesure au juste. »

III. RETOUCHES ET REFONTES. — Par des remaniements multiples, corrigez, renforcez, limez l'expression de votre pensée jusqu'à ce qu'elle apparaisse parfaite. En particulier :

1°. Voyez si aucune *incorrection* ne vous a échappé (nos 114 à 119). Attention aux *négligences* (n° 115, 4°), au *génie de la langue* dont vous vous servez (n° 116) !

2° Avez-vous *partout* employé le *mot propre* (n° 123) et, là où il le faut, le *mot pittoresque* (n° 131) ?

3° Est-ce que les mots et les groupes de mots sont dans l'ordre voulu, s'enchaînent, se soudent, marchent, progressent (n° 126) ?

4° N'y a-t-il pas de longueurs, de superfluités à retrancher (n° 81) ?

5° L'ensemble est-il *un, vivant, coloré* (nos 120-129) ?

6° N'y a-t-il ni contradictions, ni incohérences ?

REMARQUE. — Souvent la simple substitution d'un mot entraine une foule de modifications, car « le discours n'est pas une mosaique où une pierre peut toujours être insérée quelle que soit sa forme. C'est une marqueterie compliquée où la figure de chaque pièce commande pour une part la figure de toutes les autres et en est commandée, d'après les propriétés inflexibles des polygones réguliers... Une dimension changée dans un arrangement de figures géométri-

ques, le détruit tout entier. De même *le changement d'un mot dans une phrase entraîne par la solidarité des parties, d'autres modifications, qui elles-mêmes en nécessitent de nouvelles,* et l'on ne saurait dire jusqu'où les suites d'un premier changement s'étendent parfois de proche en proche ». (P. Peeters S. J.)

Selon les conseils d'Horace (1), de Boileau et de tous les maîtres :

> Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ;
> Polissez-le sans cesse et le repolissez.

Au besoin, n'hésitez pas à tout recommencer.

En revisant votre travail, observez bien cette recommandation de La Bruyère (2) : « Tout écrivain pour écrire nettement doit se mettre à la place de ses lecteurs, examiner son propre ouvrage comme quelque chose qui lui est nouveau, qu'il lit pour la première fois, où il n'a nulle part et que l'auteur aurait soumis à sa critique ; et se persuader ensuite qu'*on n'est pas entendu seulement à cause que l'on s'entend soi-même, mais parce qu'on est en effet intelligible.* »

Quand aurez-vous lieu d'être satisfait ?

Quand entre votre pensée (τὸ νοούμενον) et votre écrit (τὸ λεγόμενον), il y aura équation (nos 5 et 6) ; c'est-à-dire quand votre composition sera de nature à communiquer à *votre* lecteur les idées et les mouvements que vous vouliez exciter en lui.

Tel est le but auquel il faut viser. *Jusqu'à ce que vous l'ayez atteint, vous devez briser le moule dans lequel vous aviez coulé votre pensée, vous devez impitoyablement remanier votre phrase.*

Pourquoi si peu d'hommes savent-ils écrire ? Parce qu'ils ont contracté la fatale habitude de se contenter de *l'à peu près.* Si, dès l'abord, ils avaient toujours tâché d'*achever* tout ce qu'ils écrivaient — rédactions, versions, lettres, etc. — ils auraient peu à peu acquis une grande facilité à dire tout ce qu'ils veulent et comme ils le veulent. La peur de l'effort a paralysé leur talent !

Ex. : Reprenons le premier jet de Bossuet, que nous citions tout à l'heure. Peut-être, dit M. Lebarq, le grand orateur, en écrivant ces lignes, se rappelait-il les stances de Polyeucte sur la terrestre félicité :

> Et comme elle a l'éclat du verre,
> Elle en a la fragilité.

Mais sa méditation est trop sérieuse pour conserver ces brillants : il efface donc la com-

(1) Satires, l. 70, 73. — *Ad Pisones,* 292.
(2) *Les caractères.* Ch. I. Des ouvrages de l'esprit

paraison avec la métaphore qui s'y rapporte. — Il y ajoutait : « mais *les hommes* ne s'en soucient pas, et dans cet accroissement infini que notre vanité s'imagine, *ils ne s'avisent jamais* de se mesurer à leur cercueil, qui seul, néanmoins, les mesure au juste. » Qui ne serait ici pleinement satisfait de la pensée et de l'expression ? Bossuet ne peut s'en contenter ; il éliminera toutes ces formes plurielles pour prendre ces grands un à un et ramener chacun d'eux à sa juste mesure. Voici sa rédaction définitive : « Toutefois qu'il se multiplie tant qu'il lui plaira, il ne faudra toujours pour l'abattre qu'une seule mort. Mais, mes frères, il n'y pense pas ; et, dans cet accroissement infini que sa vanité s'imagine, il ne s'avise jamais de se mesurer à son cercueil, qui seul cependant le mesure au juste (1) ».

Tous les grands écrivains ont composé ainsi laborieusement.

« *Virgile* travailla sept années entières, soit 2555 jours, à ses Géorgiques, qui comprennent 2 186 vers. En moyenne, il n'a donc pas fait un vers par jour ! »

— « M. Walckenaer ayant trouvé un premier brouillon de la fable de *La Fontaine* : *Le Renard, les Mouches et le Hérisson*, en a donné un fac-simile dans son histoire de La Fontaine. La fable, telle que son auteur l'a publiée, n'a plus que quelques vers du brouillon primitif, et ce qu'il faut remarquer, c'est que la fable refaite, sans être une des meilleures du fabuliste, est bien supérieure à la primitive. Ainsi le poète se corrigeait sans cesse et gagnait en se corrigeant. » Saint-Marc Girardin, *La Fontaine et les fabulistes*. 2d vol. IIe leçon. (Voyez, à la fin du volume, en appendice, le brouillon et le texte définitif de cette fable.)

— *La Rochefoucauld* mettait le soin le plus patient à faire disparaître, par des remaniements incessants, tout ce qui, dans ses écrits, pouvait sembler quelque peu répréhensible. Telle *Maxime* a été refaite plus de trente fois. Dans l'édition de 1663, la *Maxime* 35me était énoncée de la manière suivante :

« La jalousie ne subsiste que dans les doutes ; l'incertitude est sa matière ; c'est une passion qui cherche tous les jours de nouveaux sujets d'inquiétude et de nouveaux tourments. On cesse d'être jaloux dès que l'on est éclairé de ce qui causait la jalousie. »

La 2me édition (1666) portait, no 32 : « La jalousie se nourrit dans les doutes. C'est une passion qui cherche toujours de nouveaux sujets d'inquiétude et de nouveaux tourments, et elle devient fureur sitôt qu'on passe du doute à la certitude. »

Enfin, voici la rédaction définitive, remarquable par sa concision : « La jalousie se nourrit dans les doutes ; et elle devient fureur, ou elle finit, sitôt qu'on passe du doute à la certitude. » (Voyez F. Godefroy, *Histoire de la Littérature française*, tome II. Prosateurs. Paris, 1860, pp. 66 et suiv.)

— « Voyons aux prises avec lui-même le maître de la concision vigoureuse, *Louis Veuillot*. Assurément la préface des *Libres penseurs* était, dès 1848, un morceau accompli. Et toutefois, vingt ans après, l'écrivain y trouvait à effacer encore. Citons dans sa première forme un des plus éloquents passages, en soulignant les détails retranchés depuis comme superflus. Il s'agit de 1848 et des frayeurs de la bourgeoisie :

« L'épouvante (*légitime épouvante*) monte au cœur des puissants de la terre ; ils se disent : Que ferons-nous et qu'allons-nous devenir ? La sueur au *front*, *la pâleur sur le* visage, on refait à la hâte un gouvernement. Mille efforts sont tentés pour écarter de la scène le peuple, cet effrayant acteur qu'on n'y attendait pas si tôt. Mais il veut jouer le rôle auquel la bourgeoi-

---

1) J. Lebarq, *Histoire critique de la prédication de Bossuet*, p. 92.

sie l'a longuement dressé. Vainement on le refoule *dans la coulisse hérissée de canons ;* implacable et *rugissant*, il assiège un rempart qu'il sent trop faible pour le contenir. Vainement on lui jette par-dessus la barrière les promesses, les décrets, les millions : *il crie à la bourgeoisie en repoussant ces* offrandes du danger et de la peur : « Ce que je veux de toi, c'est le sang de tes veines ! » Et il est toujours là, l'œil hagard, le cœur plein de haine, les mains pleines d'incendies, repassant le souvenir amer de ses injures. »

» On voit vite le pourquoi de ses suppressions même les plus sévères en apparence. L'auteur a montré la bourgeoisie s'efforçant d'écarter de la scène le peuple, « cet effrayant acteur qu'on n'y attendait pas... » Quoi de trop dans cette courte phrase ? Un monosyllabe, une lettre ! Cela valait-il un trait de plume ? Et ! sans doute le monosyllabe accuse un rapport de lieu trop évident par lui-même ; il est bien réellement superflu. Quel modèle ! mais quelle matière à examen de conscience pour tout homme qui se mêle d'écrire ! Combien d'ouvrages on réduirait d'une grosse part, à ne leur enlever que les superfluités pures et les relations d'une évidence banale ! Mais il faudrait pour cela que les auteurs prissent sur eux de ne plus penser à demi. » (G. Longhaye, S. J., *Théorie des belles lettres*, 2e éd., p. 463.)

— « Le 6 août 1840, le prince Louis-Napoléon, plus tard Napoléon III, fut arrêté à Boulogne, où il avait fait une vaine tentative de restauration impériale. Cité devant la Cour des pairs, il soumit à Berryer, son conseil, le discours qu'il comptait prononcer à l'audience. » Pendant que l'avocat examinait ce travail, dont le style emphatique ne lui plaisait guère, il reçut la visite d'un Anglais de ses amis, M. Gruneisen.

— Voyons, lui dit-il, vous qui, en votre qualité d'Anglais, avez le sens pratique des choses, je suis curieux de voir ce que vous penserez du discours que je vais vous lire.

La lecture se fait sans observation jusqu'au passage où le prince Louis semblait avoir résumé ce qu'il voulait dire pour sa défense :

« Je représente devant vous un principe et une cause : l'un c'est la souveraineté du peuple ; l'autre, c'est la cause de l'Empire. »

Ici, Berryer regarda l'Anglais, qui souriait.

— De quoi riez-vous ?

— Mais, dit M. Gruneisen, je crois que le neveu de Napoléon représente encore autre chose.

— Quoi donc ?

— Une défaite.

— Comment ?

— Mais oui, ne représente-t-il pas Waterloo !

— Waterloo ! s'écrie Berryer, oui, c'est le mot !

Et aussitôt il donne à ce passage la forme saisissante sous laquelle il fut dit devant la Cour des pairs, le 28 septembre 1840 :

« — Je représente devant vous un principe, une cause et une défaite. Le principe, c'est la souveraineté du peuple ; la cause, c'est celle de l'Empire ; la défaite, c'est Waterloo. Le principe, vous l'avez reconnu ; la cause, vous l'avez servie ; la défaite, vous la vengerez ! » (Vtesse A. de Janzé, *Berryer*. Souvenirs intimes, 3e éd., p. 68.)

Voyez encore la production exacte, avec les corrections et les ratures, des manuscrits des sermons de Bossuet dans l'édition de Lebarcq — et l'ouvrage d'A. Albalat, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*.

§ 2. — Exercices de style. (1)

Il y en a trois espèces : les exercices préparatoires, les exercices élémentaires, les exercices de style proprement dits.

ARTICLE PREMIER. — *Exercices préparatoires.*

149. — Exercices ayant pour but la richesse du vocabulaire.

1° Chaque fois qu'en lisant vous rencontrez *un mot nouveau*, annotez-le et rendez-vous bien compte de sa signification.

2° Exercez-vous à *nommer* les objets qui vous entourent ou que vous rencontrez, les membres du corps, les os du squelette, les habits, — les édifices et monuments publics et les parties dont ils se composent, les magistratures, les emplois publics, — les espèces les plus en vue de la flore et de la faune de votre contrée, — les différentes parties de l'arbre, de la fleur, etc., — les facultés et les sentiments de l'âme, etc. (2).

3° Tâchez de *trouver des synonymes* ou des *équivalents* des mots qui composent un texte quelconque.

150. — Exercices ayant pour but l'intelligence du mot propre et du mot pittoresque (nos 123, 131). — 1° Prenez chez un bon écrivain une page bien vivante et bien expressive. *Remplacez-y le mot propre et le mot formant image par des termes plus généraux ; puis comparez les deux ensemble, afin de constater et de sentir la différence.*

Ex. : Marseille nous fait voir *la fourmilière* humaine dans *sa fièvre* d'activité. Les vaisseaux *glissent* au loin sur la mer, les wagons *courent* sur les flancs des coteaux, *s'engouffrent* dans *les tunnels béants*, reparaissent et *fuient*.

Vous entendez parler toutes les langues, *tonner*, *grincer*, *éclater* tous les bruits. Vous voyez *les collines crouler* et *s'éparpiller en poussière*, vous voyez *germer* et *monter les hautes* maisons.

L. VEUILLOT, *Parfum de Rome*, I. 1.

Marseille nous fait voir la *société* humaine dans *toute* son activité. Les vaisseaux *passent* au loin sur la mer, les wagons *roulent* sur les flancs des coteaux, *s'engagent* dans *l'ouverture des tunnels*, reparaissent et *disparaissent*.

Vous entendez parler toutes les langues, *retentir* tous les bruits. Vous voyez *niveler les accidents de terrains*, vous voyez *apparaître* et *s'élever* les maisons.

---

(1) Voyez H. PRADIN. *Comment apprendre à écrire en français ?* dans l'ENSEIGNEMENT CHRÉTIEN 1903, pp. 337 et suiv.

(2) Voyez *les dictionnaires analogiques* de Boissière et de Rouaix.

2° *Reprenez une page écrite par vous* et que vous avez laissée reposer depuis quelque temps. *Examinez et discutez un à un les termes* dont vous vous êtes servi ; *cherchez à leur en substituer d'autres plus suggestifs.*

151. — **Exercices en vue de donner au style de la couleur.** — Cherchez la ressemblance ou la dissemblance qui peuvent rapprocher ou séparer d'une idée ou d'une sentence *les choses que vous voyez ou que vous avez vues.*

Ex. : La jeunesse est le printemps de la vie ; l'enfant paresseux est un laboureur négligent qui ne récoltera que de l'ivraie.

— Dans les passes difficiles, le navire a besoin d'un pilote ; à la jeunesse, il faut un guide.

ARTICLE 2. — *Exercices élémentaires.*

152. — **Reproduction libre d'un modèle.** — Au commencement, ce modèle sera, de préférence, une *description* ou une *petite narration.*

L'élève prendra d'abord note des *expressions* et des *mots nouveaux pour lui* qui se rencontrent au cours du morceau, et que le professeur jugera opportun de signaler et d'expliquer préalablement.

Il écoutera ensuite avec la plus grande attention la *lecture du modèle,* en s'appliquant à bien *voir les objets* décrits, les scènes dépeintes, à *s'en émouvoir* autant qu'il en constate le besoin à *retenir la terminologie.*

Il s'évertuera à tout *redire à sa manière.*

Dans ce travail :

A. Avant tout, il s'efforcera d'être clair, exact, de trouver *le mot propre.* Au besoin, il consultera le dictionnaire.

B. Ensuite, il reverra son essai en examinant si tout y est irréprochable, au point de vue de l'orthographe, de la lexigraphie, de la syntaxe, de la structure de la phrase. Dès que *le moindre doute* surgit au sujet de la correction d'un mot ou d'un membre, il recourra à la grammaire, au dictionnaire, etc.

C. Enfin, il cherchera à donner à l'expression de *la couleur*, du *mouvement*, de l'*harmonie*.

153. — **Variations phraséologiques sur un thème donné.** — Soit une pensée quelconque déjà convenablement exprimée, par exemple : *la reconnaissance est un devoir.*

Ingéniez-vous à *faire subir à cette proposition les modifications les plus*

diverses, à lui donner toutes les formes et toutes les allures possibles, sans toutefois en altérer le fond.

1° Commencez par vous rendre bien compte du *sens du thème donné* (n° 148).

2° *Développez quelque peu la phrase* qu'il énonce. Par exemple :

A. Qualifiez, ou *déterminez*, ou *complétez* soit le sujet, soit l'attribut, soit le verbe, mais ayez soin de ne vous servir que d'*épithètes*, d'*adverbes*, etc., qui renforcent l'idée, qui ajoutent vraiment quelque chose.

Ex. : La reconnaissance *envers nos parents, nos maîtres et nos bienfaiteurs* est un devoir *sacré*.

B. Ou bien *motivez* votre affirmation.

Ex. : La reconnaissance est un devoir *que nous dictent notre conscience et le Décalogue*.

C. Ou bien exprimez la même idée d'abord sous la *forme négative*, puis sous la *forme affirmative*.

Ex. : La reconnaissance *n'est pas une gracieuseté* ; c'est un devoir que nous dictent, etc.

3° Si la chose dont il s'agit a *un contraire*, introduisez-le au moyen d'une proposition parallèle.

Ex. : *L'ingratitude est un vice que réprouvent notre conscience et le Décalogue.*

4° Cherchez les *synonymes* et les *équivalents* de toute espèce que vous pouvez substituer aux mots dont vous vous êtes servi.

Ex. : *Reconnaissance* = gratitude, souvenir des bienfaits reçus. — *Devoir* = obligation. — *Conscience* = voix de la nature, cœur. — *Civilité* = politesse, convenance, simple convention sociale, etc.

5° *Remplacez l'abstrait par le concret* ou réciproquement ; ici encore recherchez les équivalents.

Ex. : *Nous sommes tenus à nous montrer reconnaissants* envers nos parents, nos maîtres, nos bienfaiteurs, etc.

6° Donnez aux phrases déjà trouvées la forme *interrogative, exclamative, conditionnelle, impérative*, etc.

Ex. : La reconnaissance *n'est-elle qu*'une politesse, une convention sociale, une gracieuseté qu'on peut refuser à son gré ! *N'est-elle pas* un devoir sacré que nous dictent notre conscience et le Décalogue ?

— *Montrez-vous* reconnaissants envers .. ; c'est votre devoir !
— *Ne manquez pas à vos devoirs les plus sacrés : témoignez votre gratitude à* vos parents, etc.
— *O reconnaissance, tu es* un devoir sacré ! *Nous n'avons pas le droit de désobéir à tes ordres*, etc.
— *Si* vous ne témoignez pas votre gratitude à vos parents... vous manquez à un devoir sacré, etc.

7° Soulignez tel ou tel détail par l'emploi des *figures* ou *tours de phrase* (nos 110 et 111); mais pour le faire avec vérité, mettez-vous dans les états d'âme dont ces figures sont la manifestation naturelle.

Ex. : Supposez que quelqu'un ose nier devant vous que la reconnaissance soit un devoir ; indignez-vous et *sur le coup de cette indignation*, écrivez : « La reconnaissance envers nos parents, nos maitres, nos bienfaiteurs n'est pas un devoir ! C'est une civilité, une convention sociale, un préjugé auquel nous pourrions nous soustraire ! Quoi ! vous ne rougissez pas de laisser tomber de vos lèvres une telle énormité ? Non, non ! la reconnaissance n'est pas facultative. C'est un devoir, oui ! un devoir, un devoir sacré ! Malheureux, n'entendez-vous donc pas la voix de la nature ? la voix de votre conscience ? etc. »

8° Tâchez de relever la pensée ou de la rendre plus frappante, au moyen d'une *comparaison*, d'une *image*, d'une *nouvelle association de mots*, etc.

Ex. : La reconnaissance est *une dette sacrée* que nous contractons envers nos bienfaiteurs ; *si nous ne la payons pas, nous leur dérobons leur bien : nous manquons envers eux d'équité.*
La reconnaissance est un devoir qu'un cœur délicat ne saurait nier, mais auquel les caractères vils cherchent à se soustraire. « *Pareille à cette fleur alpestre* qui croît sur les cimes et qui meurt dans les basses régions, la reconnaissance ne fleurit que dans les natures élevées. Elle est aussi *pareille à cette liqueur d'Orient qui ne se garde que dans des vases d'or* : elle parfume les grandes âmes et elle s'aigrit dans les petites. » (Jules Sandeau.)
La reconnaissance est la justice du cœur.

On peut, de même, *reprendre*, *retoucher*, *transformer* UNE COMPARAISON, UNE ALLÉGORIE, etc.

Ex. : Moïse faisant traverser la mer Rouge au peuple d'Israël et le sauvant des Egyptiens est l'image du Rédempteur qui délivre l'humanité de la tyrannie du démon.
Voyez d'autres thèmes analogues n° 142, 2°.

ARTICLE 3. — *Exercices de style proprement dits.*

154. — Ces exercices consistent ou bien à *rendre la pensée d'un autre* (traductions, thèmes et version), ou bien à *développer brièvement une idée*, ou bien à *exprimer ce que l'on a conçu et ce que l'on a senti spontanément.*

Ils doivent être faits avec le plus grand soin. Ce n'est qu'à cette condition qu'ils produisent des fruits réels. *Ils exigent beaucoup de temps.* Les débutants feront bien de se pénétrer de ce principe. Noircir des pages et des pages, sans même faire de brouillon, sans retravailler un premier jet, est le moyen infaillible de s'habituer à commettre des fautes sans nombre, non seulement contre les lois du style, mais encore contre la grammaire et même contre l'orthographe.

155. — La traduction, thème ou version, *quand elle se fait sérieusement, est un des moyens les plus efficaces pour former le style.* L'expérience prouve que son utilité est grande, surtout lorsqu'on traduit du latin classique en français et du français en latin classique.

Le texte à traduire sert de modèle. S'il est bien choisi, et il doit l'être, il forme « un tout vivant » (n° 112), où *une* pensée est développée avec ordre et avec vigueur, où les idées sont rendues par le mot propre, où elles se groupent et s'enchaînent dans un ordre logique.

Le traducteur doit commencer par *saisir directement cette pensée dans l'enveloppe verbale qui la contient* ; il s'assimile ainsi l'acte mental de l'auteur et acquiert ce premier résultat qu'*il a en tête un ensemble d'idées vraiment composé* (voyez n^os^ 112, 120).

Avant d'en être arrivé là, il ne peut commencer le travail de reproduction proprement dit.

Celui-ci est extrêmement ardu et compliqué.

« *Il ne suffit pas*, pour faire une bonne traduction, *de paraphraser d'une manière plus ou moins exacte, plus ou moins élégante, le sens général des textes qu'on reproduit.* Il faut que dans ce travail de transvasement d'une langue dans une autre, pas une goutte du précieux liquide ne se perde ; *il faut au contraire, s'efforcer de rendre, d'une façon adéquate, jusqu'aux plus délicates nuances de la pensée de l'auteur qu'on traduit ; il faut, enfin, que cette version soit à tous égards conforme au génie de la langue qu'on emploie..* (voyez n° 116). Que de fois on est alors obligé de sortir des formes de pensée dont on se sert habituellement d'une façon inconsciente ! Que de fois on se voit contraint de briser les moules usuels, pour en approprier les fragments à des formes nouvelles ! On doit disposer aussi d'un vocabulaire infiniment plus varié et plus riche que celui qu'on emploie d'ordinaire. *Une bonne traduction est une vraie œuvre d'art* (1). » Aussi pour parvenir à *bien* traduire un texte de dix à vingt lignes *complètement expliqué en classe, même les meilleurs*

(1) A. Wagener, *Revue de l'Instruction publique*, 1892, p. 338.

élèves devront s'imposer un travail *intense* d'une ou deux heures. Mais ils seront bien récompensés de leur peine !

Ex. : 1° Sit orator nobis is, qui, ut Crassus descripsit, accommodate ad persuadendum possit dicere. (CICÉRON, De oratore, I. 61. 260.) (1)

Ne traduisez pas : « Qu'à nos yeux soit orateur celui qui, comme Crassus l'a décrit, peut parler de manière à persuader ». Ce serait traduire les mots, rien que les mots. Aussi voyez à quoi vous aboutiriez !

Traduisez : « Réservons le nom d'orateur à l'homme qui, réalisant la définition de Crassus, sait parler de manière à produire la persuasion ».

2° L'étude a pour but la science ; son unique moyen est le travail.

Ne traduisez pas : « Finis (ou scopus) studii scientia ; unicum ejus medium labor », ce qui est du très pauvre latin.

Traduisez : « Qui discit, ideo discit, quia evadere vult doctus ; ad quod unum patet iter, labor. »

156. — L'exposé, soit écrit, soit oral des matières expliquées en classe peut et doit être un perpétuel exercice de style.

Ex. : Si l'on demande : « Qu'est-ce que *l'apposition ?* » ne répondez pas avec telle grammaire savamment conçue, mais mal rédigée :

« *L'apposition* est un substantif (!), qui s'accorde toujours en cas avec le mot qu'il détermine, et, autant que possible, en genre et en nombre. »

Dites : *L'apposition* consiste à placer près d'un substantif un autre substantif qui le détermine. Le substantif apposé prend le cas du substantif principal, et, s'il le peut, son genre et son nombre.

Il faut de même soigner la conversation, les notes, canevas, etc.

157. — Développement logique d'une idée, *de préférence d'une idée concrète, d'un fait.*

Ex. : I. P. DROZ (*Lettres d'un dragon*, p. 181) décrit ainsi les chevauchées matinales :

D'abord une vue d'ensemble : « Ces grandes chevauchées du matin sont délicieuses. »

Puis vient le détail : « L'air est vif, l'horizon est rose, on sent que le soleil va sourire quand il sera tout à fait réveillé ; les chevaux en gaieté soufflent de leurs naseaux un nuage laiteux qui nous enveloppe et, à travers le bruit de la troupe en marche, à travers le cliquetis des sabres heurtant l'étrier, le piaffement des chevaux, le froissement des selles qui crient comme une semelle neuve... »

Enfin, le trait final : « ... on entend ces beaux commandements de cavalerie, graves et sonores comme un plain-chant guerrier. »

---

(1) VAN DE SYPE, *Extraits de Cicéron* Classe de 4me, p. 3.

Inspirez-vous de ce petit modèle pour traiter d'une manière analogue, mais *sans pasticher* des sujets comme ceux-ci : Promenade à travers bois — Départ pour les vacances — Commencement de l'étude — Arrivée d'un steamer — Départ du train — Partie de canotage — Labourage d'un champ, etc.

2. De Bossuet (Lebarq, III, 379) :

Énumération de détails : « *Être attaché à un bois infâme*, avoir les mains et les pieds percés ; *ne se soutenir que sur ses blessures*, et tirer ses mains déchirées de tout le poids de son corps affaissé et abattu ; *avoir tous les membres brisés et rompus* par une suspension violente ; *sentir* cependant et *sa langue et ses entrailles desséchées* et par la perte du sang et par un travail incroyable d'esprit et de corps, et ne recevoir pour tout rafraîchissement qu'un breuvage de fiel et de vinaigre ; parmi ces douleurs inexprimables, *voir de loin* un peuple infini qui se moque, qui remue la tête, qui fait un sujet de risée d'une extrémité si déplorable ; *avoir des voleurs à ses côtés*, dont l'un, furieux et désespéré, meurt en vomissant mille blasphèmes : ... »

Synthèse : « c'est à peu près, mes frères, ce que notre faible imagination peut se représenter de plus terrible en Jésus-Christ crucifié ».

— Représentez ainsi dans un petit tableau : l'Enfant Jésus dans la crèche — une procession — un défilé militaire — un enterrement, etc. Mais variez la forme. Dites par exemple : — « Allez vous agenouiller devant la crèche de Bethléem, voyez... » — « Un remous se produit dans la foule qui s'ouvre et se range des deux côtés de la rue : la croix apparaît, etc. »

La synthèse ou idée générale peut venir au commencement ou à la fin.

3. De même *en quelques lignes* énumérez *les effets d'une cause*. (Ex. : « Ne rien faire au collège, c'est se préparer *bien des déboires* ». — « Le travail est la source *des plus nobles jouissances* », etc.), ou bien développez *une antithèse* (« L'enfant bien élevé, l'enfant mal élevé. » — « Un soldat ne rêve que bataille, un commerçant que gros sous. » — « Enfant l'homme vit d'espérances ; vieillard, de doux souvenirs. »)

158. — Petites lettres de félicitations, de condoléances, d'amitié... Inspirez-vous de faits réels. Dites *simplement, mais bien,* ce que vous avez à dire. Racontez de menus incidents, etc.

159. — Observations et impressions personnelles. — Cet exercice est peut-être le plus efficace de tous ; il devrait être quotidien.

Une pensée, une réflexion vous frappe ; vous êtes témoin d'un fait émouvant ; vous assistez à un beau spectacle ; *évertuez-vous à dire d'une façon parfaite ce que vous avez vu, entendu, pensé, senti.* Ecrivez ainsi ne fût-ce qu'une ou deux phrases chaque jour, mais *ces phrases, corrigez-les, remaniez-les, recommencez-les jusqu'à ce qu'il y ait équation parfaite entre elles et votre pensée.*

Si vous êtes fidèle à cette pratique, vous apprendrez peu à peu à traduire *vos* idées et *vos* sentiments d'une manière à la fois exacte, vive, variée et originale ; vous aurez un style qui ne sera pas banal, vulgaire et incolore ; vous aurez un style à vous.

DEUXIÈME SECTION

Du Débit

CHAPITRE Ier

DU DÉBIT EN GÉNÉRAL

160. — **Le débit** est l'élément complémentaire de la parole ; il *achève de manifester la pensée et le sentiment* en rendant animée la récitation des mots qui les expriment.

Il parle à l'oreille et à la vue et consiste dans l'emploi rationnel des sons expressifs et des gestes expressifs. « L'âme se chante dans la voix ; elle se peint dans le geste. » (G. LONGHAYE.)

« Chaque passion, chaque affection a son langage naturel, sa physionomie, son accent, son geste ; tout le corps humain, tout l'extérieur, tous les sons de la voix répondent, comme les cordes d'un instrument, à la passion qui les touche et les fait vibrer. L'organe de la voix est tantôt, comme la lyre dans la main du musicien, à rendre des sons aigus ou graves, pressés ou traînés, forts ou faibles ; et entre chacun de ces extrêmes, on peut trouver les intermédiaires. De là se tirent les différentes modulations ou mesures, douces ou rudes, vives ou modérées, continues ou entrecoupées, rompues, brisées, atténuées, enflées. Toute cette échelle des inflexions de la voix doit être parcourue avec art et avec méthode. Elles servent à la variété et elles sont à la disposition de l'orateur, comme les couleurs se trouvent sur la palette du peintre (1). »

Le débit comprend donc deux **éléments** :

1° LA DICTION, ou gouvernement de la voix.

2° L'ACTION, ou gouvernement de toute la personne visible, en tant qu'elle exprime l'état de l'âme.

161. — **Importance du débit**. — L'expression verbale parfaite de la pensée — le style — peut s'allier à un débit très défectueux. Tout le monde a entendu prononcer et lire très mal des discours très bien conçus et très bien écrits.

(1) CICÉRON, *De Oratore*. 3.57. 216

Et pourtant *le débit est un élément essentiel de la parole vivante* et Cicéron n'a pas exagéré lorsqu'il affirmait que, *dans le discours* PRONONCÉ *ou* LU « *les beautés du style existent dans la mesure dans laquelle le débit les fait valoir* » : Haec omnia perinde sunt ut aguntur (1).

Un discours médiocre, mais lu et prononcé avec art, fait plus d'effet qu'un chef-d'œuvre péniblement ânonné ou récité avec monotonie comme une mauvaise leçon de mémoire. Le premier captive, le second endort.

Le débit est — au dire de Démosthène — la principale force de l'orateur, la condition indispensable de l'efficacité de sa parole.

C'est pourquoi le discours sténographié, même le plus beau, ne peut plus être comparé qu'à un cadavre : le souffle qui le faisait vivre ne l'anime plus.

Eschine, devenu rhéteur à Rhodes, lut à ses élèves le célèbre plaidoyer adressé par son rival aux Athéniens, dans le procès *pour la couronne*. On applaudit : « Qu'eût-ce été, s'écria Eschine, si vous aviez entendu rugir le fauve lui-même ! τί ὃὲ εἰ αὐτοῦ τοῦ θηρίου ἠκούσατε » (2).

L'action du P. de Ravignan était si puissante que « plusieurs allaient pour le voir autant que pour l'entendre ». La seule manière dont il apparaissait en chaire et dont il faisait le signe de la croix impressionnait si fort son auditoire qu'un ministre protestant, témoin de ce religieux début et de cette muette éloquence, se prit à dire, sous l'impression du moment : « Il a prêché sans parler, et le sermon est fini avant d'être commencé ». On a cité dans le temps cette parole spirituelle : « Quand le P. de Ravignan parait en chaire, on ne sait vraiment s'il vient de monter ou s'il vient de descendre (3). »

162. — Loi générale : Le débit doit être *vrai, un, agréable.*

1° LA VÉRITÉ DU DÉBIT consiste dans sa *sincérité,* dans son harmonie avec les idées et les sentiments *réels* de celui qui parle. La diction et le geste doivent interpréter les idées et les sentiments que l'orateur a en réalité, ni plus ni moins.

Cette sincérité et cette harmonie sont indispensables. Le débit n'est qu'un des éléments de la parole. Or, la pensée elle-même est essentiellement le signe, rien que le signe, de la pensée. Entre le débit et cette pensée, il y a donc une relation nécessaire, la relation du signe à l'objet signifié : le débit ne peut exister ni se concevoir sans la pensée.

Il s'ensuit que, *pour bien débiter quoi que ce soit, il faut comprendre et sentir ce que l'on dit.* La vérité du débit se confond avec *le naturel.*

Le naturel exclut le factice, mais il peut et doit être réfléchi.

---

(1) CICÉRON, *De Oratore.* 3.56. 213.

(2) Voyez, *ib.*

(3) A. DE PONLEVOY, S. J., *Vie du R. P. de Ravignan,* 13e édit., tome I, p. 222.

« L'écrivain qui se respecte ne trace pas un mot dont il ne sache rendre compte : l'orateur, digne de ce nom, doit en venir à pouvoir justifier chaque inflexion, chaque geste (1). »

Le naturel a un triple principe :

A. *La conviction et le sentiment.*

Ne dites jamais que ce que vous savez être la vérité ; pénétrez-vous-en.

B. *Le zèle pour la vérité.*

Aimez votre semblable ; ayez la noble ambition de lui être utile ; dites-vous que la vérité est le plus précieux trésor dont vous puissiez l'enrichir, l'erreur le plus funeste des maux dont vous puissiez le délivrer.

C. *La communication intelligente et actuelle avec les auditeurs.* Pendant que vous lisez ou parlez, prêtez une attention soutenue :

a) *Aux idées et aux sentiments que vous exprimez*, aux *choses* que vous dites. Ne parlez pas seulement des lèvres. Ne permettez pas à votre esprit de papillonner et de vagabonder ; laissez-vous absorber par votre sujet.

b) *A votre auditoire.* Ce que vous dites, dites-le aux personnes qui se trouvent devant vous ; parlez-leur de la voix, du geste, du regard surtout.

2° L'UNITÉ : « L'articulation de la parole, l'articulation de la physionomie, l'articulation du geste ne doivent être qu'une seule et même articulation. » (HARMANT-DAMMIEN.)

3° LA GRACE. Évitez tout ce qui, dans la voix, dans la physionomie, dans le geste, peut mal impressionner l'œil ou l'oreille.

CHAPITRE II

LA DICTION

163. — Les qualités d'une bonne diction sont : *la correction, l'aisance, la variété, l'expression.*

I. **La correction** comprend :

1° La PRONONCIATION *pure des voyelles et des diphtongues.*

(1) G. LONGHAYE. *Théorie*, p. 518.

2e L'ARTICULATION *nette des syllabes* (1).

« Le meilleur exercice de prononciation consiste à *lire lentement une page de prose ou de vers, en détachant et en scandant avec vigueur toutes les syllabes.* Par ce petit travail *renouvelé de temps à autre*, on obtient très vite une prononciation nette et brillante. » (BESSE DE LARZES.)

3o LA BONNE ACCENTUATION DES MOTS.

« L'*accent tonique* ou *syllabaire,* dit Littré, consiste simplement dans le ton un peu plus marqué dont on prononce, dans un mot, une syllabe particulière. »

RÈGLES :

I. Dans les mots de deux syllabes avec ou sans finale féminine, c'est généralement la syllabe mobile, c'est-à-dire la seconde, qui doit être la plus fortement prononcée : ja*loux*, ja*louse*, pre*mier*, pre*mière*, co*quet*, co*quet*te, je don*nais*, etc.

II. On scande les mots de trois syllabes en appuyant d'ordinaire sur la première et sur la troisième : *mon*u*ment*, *poli*te*sse*, *ma*nu*el*, *méca*ni*que*, etc

III. Dans les mots de quatre ou de cinq syllabes, on donne généralement la force à la deuxième et à la dernière : a*na*to*mie*, *égalité*, pa*ra*to*nner*re, ex*tra*di*tion*, si*mul*ta*nément*, etc

Remarques. — Les mots joints par un trait d'union doivent être considérés comme n'en formant qu'un seul : fit-*elle*, dit-*il*, chou-*fleur*, *vis*-à-*vis*, accepta-t-*il*, *désespéra*-t-*il*, etc.

Exceptions. — 1° Si une des voyelles graves *à*, *è*, *ó*, ou une des syllabes *aî*, *au*, offrant un son équivalent à ces dernières, se trouve ailleurs que dans les cas de tonalité que nous avons indiqués, c'est sur cette voyelle ou sur cette syllabe qu'on devra naturellement peser avec plus de force, et cette sonorité des syllabes graves est même très supérieure à celle des syllabes toniques ordinaires, comme on peut le voir dans *gâ*ter, *bâ*tir, *fê*ter, *trô*ner, vous pa*raî*trez, ils se re*paî*tront, *jau*nir, mi*au*ler, etc.

2° Dans les doubles consonnes accentuées, on appuiera sur les syllabes où a lieu ce redoublement ; *ter*reur, *hor*rible, *Cinn*a, etc., de même quand un *r* devant une autre consonne exige une forte vibration : *sor*tez ! *per*fide, etc., ce qui a lieu surtout dans la déclamation dramatique.

3° Les nasales dans le corps des mots doivent être également exprimées avec plus de force que les syllabes ordinaires : vous *fon*dez, vous *fen*dez, la *lon*gueur, dé*trem*per, etc.

Dans les mots où il y a deux sons graves consécutifs, tels que *gâteau*, *je tâchais*, etc., l'accent tonique doit toujours se mettre sur la pénultième. (A. CAUVET.)

II. **L'aisance.** — « Tout artiste qui se fatigue, disait Talma est un artiste médiocre. » En effet, il s'épuise et il agace son auditeur. Donc :

1° IL FAUT APPRENDRE A ASPIRER ET A RESPIRER *de manière à ne pas s'essouffler* (no 65).

(1) Sur ces deux points, voyez l'abbé ROUSSELOT, *Précis de prononciation française*, pp. 10 et suiv

M. Legouvé recommande d'aspirer profondément avant de commencer à parler, afin de bien remplir d'air les poumons.

« Assis ou debout, le lecteur se placera de manière que la poitrine se développe naturellement et permette aux poumons de fonctionner aisément et sans fatigue. La tête se relèvera sans exagération, car il est également défectueux, en lisant, d'incliner trop le front ou de trop le rejeter en arrière. » (Besse de Larzes.)

Lorsqu'on doit parler longtemps, il est bon d'avoir le dos largement appuyé.

2° Le LECTEUR ET L'ORATEUR DOIVENT PROPORTIONNER LE DÉPLOIEMENT DE LEUR ORGANE *à leurs propres forces physiques, aux dimensions de la salle et au nombre de leurs auditeurs.*

« Une voix trop grêle, une taille trop exiguë doivent renoncer aux effets grandioses ou redoutables. On sait les débuts de Thiers et leur succès plutôt comique. Le « nain spirituel » jouait au tribun. Mais il s'aperçut vite de la méprise et devint orateur le jour où il s'avisa de causer. » (Longhaye.)

« Épargnez à l'oreille une tension trop pénible et en général tout ce qui rendrait l'audition moins aisée, ton trop bas, trop aigu, trop faible, mais par-dessus tout, l'articulation molle, incomplète, précipitée. On sait à quel point l'articulation corrige la faiblesse de l'organe, combien aussi elle est nécessaire à proportion même de la force et du volume de la voix. Ce que l'on paraît moins savoir dans la pratique, c'est le sang froid et l'énergie qu'elle suppose. » (Id.)

3° ÉVITEZ LA VOLUBILITÉ FIÉVREUSE, qui n'est nullement l'élan oratoire, les ÉCLATS DE VOIX, *les cris assourdissants,* et aussi, ce qui est plus rare, LA LENTEUR EXCESSIVE.

« La plupart des enfants donnent à leur récitation une allure de train express; par suite de ce défaut, les syllabes se heurtent et s'entre-détruisent, le lecteur s'essouffle et tombe inévitablement dans le ton chanté. Combien de grandes personnes ressemblent en cela aux écoliers ! » (Besse de Larzes.)

II. **La variété** est le contraire de la monotonie.

« Une *voix normale* est celle qui est bien équilibrée, de manière à mettre en jeux les deux intonations accessoires, qui sont l'une plus haute et l'autre plus basse que le ton ordinaire (*medium*).

» Dans les sujets les plus fréquents, tels que les descriptions, les narrations historiques, les récits de voyage, etc., c'est le medium ou voix mixte qu'il faut toujours employer.

» On ne doit faire usage de la voix élevée qu'accidentellement, par exemple, dans les scènes comiques qu'on appelle imitations, pour proférer des cris ou des imprécations violentes.

» Quant à la voix basse, on s'en sert de même dans les cas exceptionnels, comme dans les *apartés*, dans les phrases confidentielles, pour exprimer une fureur concentrée ou pour faire parler un personnage dont on veut reproduire le ton guttural.

» Ces deux dernières intonations sont surtout nécessaires dans les dialogues récités par une

seule et même personne. Il est évident que la monotonie rendrait alors le sujet fort ennuyeux, et que, pour ne mentionner que les fables de La Fontaine, une voix uniforme interpréterait d'une manière incomplète la diversité qu'on trouve dans la plupart de ces apologues. » (A. CAUVET.)

IV. **L'expression.** — La voix doit remplir une triple fonction :

1° TRADUIRE LE TEXTE, dire à l'oreille ce que la parole dit à l'esprit, chanter le sentiment écrit dans la parole articulée.

2° ACHEVER LE TEXTE, dégager les sous-entendus. Sachons lire entre les lignes. Il y a dans le texte des ellipses : sachons les découvrir ; attachons-y l'attention par une pause précédente, puis accusons-les dans leur nuance propre par le ton donné aux mots suivants.

Ex. : Dans la fable de La Fontaine. *Les deux pigeons*, l'un des deux personnages, dit à son ami, en apprenant que celui-ci veut le quitter :

Qu'allez-vous faire ?
Voulez-vous quitter votre frère !

Entre le premier vers et le second, il y a un sous-entendu manifeste, un effort de l'âme pour se convaincre de la réalité de son malheur. « Et quoi ! Est-ce possible ? Ai-je bien entendu ? » — Comment le rendre ! Par le silence, par une pause bien sensible.

3° ACCOMPAGNER LIBREMENT LE TEXTE. « Ce que la voix ajoute immanquablement au texte, et le plus souvent sans que nous le sachions, c'est l'expression exacte de notre âme, de ses dispositions actuelles à l'endroit du vrai et de l'auditoire. » (G. LONGAYE.)

Rien qu'à entendre un orateur, un lecteur, on reconnaît, sans méprise possible, s'il parle avec conviction ou par manière d'acquit, s'il est sincère ou froid, indifférent, etc.

Les moyens de rendre la parole expressive sont :

1° L'ACCENT DE LA PHRASE. « On donnera une sonorité particulière aux *termes qui ont le plus d'importance*. Après avoir cherché l'idée principale, on fera ressortir chaque mot qui est destiné à l'interpréter. » (A. CAUVET.)

Ex. : Quel est le sens des quatre premiers vers d'Athalie ?

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel ;
Je viens, selon l'usage antique et solennel,
Célébrer, avec vous, la fameuse journée
Où, sur le mont Sina, la loi nous fut donnée.

Au milieu de l'apostasie générale, Abner, resté fidèle à son Dieu, s'est rendu au temple, pour y célébrer la fête de la Pentecôte. Joad, agréablement surpris de le voir, lui marque son

étonnement tout en le félicitant : « Quoi, dit-il, Abner, vous ici ? Dieu soit béni ! » — « Oui, certainement, répond le soldat, je suis venu remplir en public mes devoirs religieux. J'entends ne pas le faire en cachette, mais ici, dans le temple, et avec vous, le grand-prêtre ; j'entends me conformer à nos anciennes traditions. »

Il faut donc souligner, en les accentuant, les mots : *oui, dans son temple*, selon l'usage *antique et solennel, avec vous*.

2° Les pauses et silences.

« Il est indispensable de respecter les repos indiqués par la ponctuation. C'est le principe le plus important, celui sur lequel on ne saurait trop insister. Le secret du succès est là.

» Que le lecteur s'habitue donc à observer un temps d'arrêt, partout où il rencontre une ponctuation. Conséquence immédiate : la prononciation sera meilleure, la monotonie disparaîtra en grande partie, le sens des phrases ressortira dans toute sa clarté, et la respiration ayant un jeu plus régulier, la lecture se fera sans la moindre fatigue.

» Voici, à ce sujet, une expérience concluante que l'on peut faire facilement.

» Faites lire à haute voix par un enfant, une page de prose ou de vers ; le ton du lecteur sera probablement monotone et défectueux. Tracez dans le texte des barres verticales | sur tous les signes ponctuateurs (1) ; faites recommencer la lecture en recommandant à l'élève de s'arrêter chaque fois qu'une barre se présente à sa vue ; vous serez témoin d'une amélioration extrême dans le ton du lecteur. Certes, ce ne sera pas encore la perfection, mais ce sera le chemin qui peut y conduire. J'ai renouvelé souvent cette expérience, elle m'a toujours réussi. L'emploi des barres verticales est excellent à plusieurs égards. D'abord les grandes lignes noires sont plus faciles à remarquer que des points et des virgules ; ensuite elles permettent d'indiquer des temps d'arrêt oubliés par la ponctuation et nécessaires néanmoins pour couper les membres de phrase trop longs. Les élèves intelligents qui se destinent à la prédication, au barreau, au professorat, peuvent eux-mêmes ponctuer ainsi des exercices de lecture. Ils recueilleront de ce petit travail un grand profit pour leur avenir. » (Besse de Larzes).

3° Le Ton, c'est-à-dire les intonations et les modulations de la voix.

Ces simples mots : *Qu'avez-vous dit ?* exprimeront la curiosité, la simple demande, l'étonnement, la douleur et la plainte, le reproche, l'indignation, la menace, selon le ton sur lequel on les prononcera.

Remarquez que, pour manifester l'émotion la plus profonde, il n'est pas nécessaire de renforcer la voix, de crier. *La passion, le sentiment se marquent surtout sur la vigueur et la*

(1) En voici un exemple :

Oui | je viens | dans son temple | adorer l'Éternel |
Je viens | selon l'usage antique et solennel |
Célébrer | avec vous | la fameuse journée
Où | sur le mont Sina | la loi nous fut donnée, etc.

fermeté avec lesquelles l'on attaque et l'on articule la phrase. Quand ces qualités font défaut, la parole devient froide, terne ; on a l'air d'être indifférent à ce que l'on dit.

L'abattement, le découragement se traduisent par une voix languissante et une prononciation molle.

CHAPITRE III

L'ACTION

164. — **L'action** ou **mimique** est « l'éloquence du corps ; elle doit être l'interprète fidèle de l'âme » (1).

Elle comprend l'*attitude du corps*, le *jeu de la physionomie*, surtout du regard, les *mouvements* des bras, des mains et des doigts.

Comme la diction elle doit accompagner la parole en la complétant et en la commentant ; en d'autres termes, elle doit suivre la pensée et le sentiment.

I. **L'attitude** du corps doit être « noble et mâle et ressembler plutôt à celle d'un soldat sous les armes ou d'un athlète qu'à celle des acteurs sur la scène » (2).

« Une fausse position suffit pour distraire l'attention.

» Les jambes seront toujours placées afin que le corps soit bien d'aplomb. Ne jamais les mettre sur la même ligne.

» Pour être dans une position vraie et agréable tout à la fois, on doit se poser sur la jambe gauche et avancer un peu la droite. Tant pour l'orateur que pour le lecteur, cette position est des plus favorables. Cela permet de faire les gestes principaux avec le bras droit car il faut remarquer que ce dernier a plus de grâce, par la raison qu'on l'exerce davantage.

» Les jambes, bien placées ainsi, donnent aux poumons plus de facilité pour respirer, et, par conséquent, une plus grande puissance d'action.

» Cette position est générale lorsque l'auditoire est en face ou à droite ; mais quand on parle à la partie qui est placée à gauche, on pose le corps sur la jambe droite et on met le pied gauche un peu en avant.

» Il y aura donc grâce et solidité : grâce, parce que la ligne se trouve coupée ; solidité, parce que la jambe qui est en avant, s'arc-boutant, empêche le corps de remuer. » (Harmant-Dammien.)

II. **Le jeu de la physionomie**. — « Tout dépend du jeu de la physionomie, dont le pouvoir réside surtout dans *les yeux*.

» C'est l'âme en effet, qui est le grand mobile de l'action ; or, la physionomie est l'image de

---

(1) Est enim actio quasi sermo corporis : quo magis menti congruens esse debet. Cicéron, *De oratore*. 3.59.222.

(2) Cicéron, *De oratore*. 3.59.220.

l'âme, les yeux en sont le miroir. Cette partie du corps est la seule qui puisse suivre tous les mouvements de l'âme, les exprimer et les communiquer aux autres. C'est ce qu'on ne fera jamais si l'on tient constamment les yeux fixés sur un seul objet... Le pouvoir des yeux, la manière de leur donner de l'expression, mérite donc beaucoup d'attention.

» Quant aux *traits du visage*, il ne faut pas vouloir les faire trop agir, les changer sans cesse, car on risquerait de tomber dans le ridicule ou la difformité.

» Ce sont *les yeux* qui doivent avoir tour à tour de la vivacité, du calme, de la pénétration, de la gaieté, montrer enfin tous les mouvements de l'orateur, toujours d'accord avec son discours. » (CICÉRON, *De Oratore*. 3.59.221.)

III. **Le geste** (n° 55) doit être *sobre, vrai et beau*.

LA SOBRIÉTÉ consiste dans la suppression des mouvements inutiles. Il ne faut se servir des bras et des mains que pour souligner les idées *principales*.

LA VÉRITÉ DU GESTE consiste dans sa conformité avec l'idée ou le sentiment que l'on exprime ; il faut donc le faire porter sur les mots importants, le soutenir ou le varier suivant que le discours le demande.

LA BEAUTÉ DU GESTE consiste dans l'harmonie des lignes et des mouvements, dans la cadence de leur marche, dans la juste proportion de leurs intervalles.

Voici les RÈGLES GÉNÉRALES qu'il faut observer à cet effet :

1° Le geste ne doit jamais passer devant le corps.

2° Il ne doit jamais cacher la figure de l'orateur.

3° Moins le sentiment est relatif à l'individualité, moins la main avancera vers la poitrine.

4° Dans les mouvements tranquilles, éviter la promptitude, la force, la hauteur et l'étendue.

5° Dans une image vive, une parole véhémente, le premier mouvement du geste doit être fait très rapidement.

6° Le geste peut précéder la parole, mais ne doit jamais venir après.

7° Chaque fois que, pour faire un geste, on n'a besoin que d'une main, c'est toujours le bras et la main qui se trouvent du côté de la jambe placée en avant qui doivent fonctionner. (HARMANT-DAMMIEN.)

165. — REMARQUE. — L'action est un art essentiellement pratique. Elle repose tout entière sur l'observation et l'analyse.

Il faut étudier les orateurs et les lecteurs dont le débit est excellent, dans le but de bien se rendre compte de la signification et de la valeur qu'ont les divers mouvements de la physionomie et du corps.

Ce travail, aussi délicat que nécessaire, sera facilité par l'emploi du livre de M. Harmant-Dammien sur *le geste artistique dans l'action oratoire*. Cet auteur a eu l'heureuse idée d'appuyer la théorie sur le procédé intuitif. Son manuel, illustré de 300 photogravures, met sous les yeux du lecteur et explique les poses, les attitudes, les gestes, les mouvements du visage, tels que les exige l'art de l'action oratoire sainement entendue.

CHAPITRE IV

LA LECTURE ET LA DÉCLAMATION

166. — **Le lecteur** et **le déclamateur** ont ceci de commun qu'ils débitent à leurs auditeurs un texte rédigé d'avance, soit par eux-mêmes, soit par un autre.

Ils diffèrent en ce que le lecteur *précède* des yeux les paroles qu'il prononce, tandis que le déclamateur les récite de mémoire.

Dans la lecture et dans la déclamation, il faut distinguer *deux éléments* : *la technique* dite encore *métier* ou *procédé*, et *l'art*.

167. — **La technique** consiste dans la connaissance pratique de tous les *artifices* et de tous les *moyens plus ou moins mécaniques* qui peuvent être utiles au but que poursuivent le lecteur et le déclamateur.

Outre l'éducation de l'appareil expressif (n° 65) et la bonne prononciation, elle comprend :

1° L'habileté à scander la parole, à la marteler, à la renforcer sans la précipiter et sans se fatiguer.

2° La connaissance pratique des différentes intonations et modulations de la voix, des différents gestes, de leur valeur significative, des qualités requises pour leur correction.

3° Pour la lecture : l'habitude de parcourir du regard, au fur et à mesure que l'on avance, deux ou trois lignes au delà du mot que l'on prononce.

Pour la déclamation : la mnémotechnie.

L'apprentissage du métier se fait par l'exercice.

168. — **L'art** consiste à rendre la lecture ou la récitation vivantes, à leur donner une âme.

Cette âme, c'est l'intelligence du texte, la vérité, la sincérité, le naturel — autant d'aspects divers d'une même chose qui est *l'assimilation parfaite et actuelle* de la pensée qu'on exprime.

Pour bien lire et réciter, *il faut que, par la méditation, vous vous soyez profondément pénétré des* CHOSES *que vous dites, que vous les compreniez, que vous les sentiez*.

Sans technique, l'art est incomplet, mais sans art, la technique est impuis-

sante à produire un effet réel. L'auditeur sent immédiatement la feinte, le manque de vie ; il éprouve une espèce de malaise et s'irrite.

Une bonne lecture et une bonne récitation sont de vraies créations. Elles peuvent être comparées à l'exécution d'un morceau de musique. Il ne suffit pas que l'artiste ait devant lui une page superbe, ni même qu'il donne avec une correction parfaite toutes les notes indiquées : son âme doit vibrer dans la mélancolie qu'il fait retenir.

Les vrais artistes donnent aux auditeurs l'illusion de la spontanéité.

Les bons lecteurs ont l'air de parler librement. Legouvé, Frère-Orban, le P. Van Tricht se contentaient de jeter de temps en temps un regard furtif sur leur manuscrit ; ils semblaient le consulter plutôt que le lire.

Les récitateurs abusent encore davantage. « Au parlement français où tous les grands jouteurs apparaissent à la tribune et parlent sans papier ni notes, comme s'ils parlaient d'abondance, la vérité est que tous les discours sont écrits à l'avance, rédigés complètement, puis appris par cœur et récités (1) avec un art de diction et de mise en scène qui donne vraiment l'illusion de l'improvisation. » (G. Rodenbach).

169. — Lecture et récitation des vers. — Puisque le *rythme* forme l'essence du vers, il est évident qu'il faut lui faire entendre et lui *superposer* les autres effets.

1° Quand vous lisez des VERS GRECS OU LATINS, *marquez avec vigueur l'accent métrique* — renforcement de la voix aux temps forts, — *la quantité* des syllabes et *les césures*. (Voyez n° 90.)

Ex. Tityre, tu patulae || recubans | sub tegmine fagi

Silvestrem | tenui || musam | meditaris avena ;

Nos patriae | fines || et dulcia linquimus arva, etc. (2).

Remarques. — Nous avons déjà dit (*ibid.*) qu'il ne faut pas confondre, en grec et en latin, l'*accent du mot* et l'*accent métrique*.

La syllabe qui porte l'*accent métrique* doit être prononcée avec plus de force que les autres.

L'*accent du mot, en grec*, est surtout tonique, mélodique, c'est-à-dire que la syllabe qu'il

(1) Il y a dans cette assertion une exagération manifeste. Comment les orateurs pourraient-ils rédiger et apprendre par cœur des répliques à des paroles qu'ils n'ont pu prévoir ?

(2) Les signes " ' marquent respectivement l'accent principal et l'accent secondaire ; les barres verticales | || indiquent de même les coupes ou césures principales et secondaires.

N'oubliez pas que ces coupes peuvent s'accuser de deux manières : 1° *par les repos* ou arrêts plus ou moins prolongés ; 2° *par la mélodie, la cadence*.

affecte doit être prononcée, non avec plus de force, mais sur un ton plus aigu. D'après Denys d'Halicarnasse (*De Compos. Verborum.* 11), entre la voyelle accentuée et les autres, il y avait une intervalle d'une quinte. « Les syllabes frappées de l'accent circonflexe étaient à la-fois aiguës et graves, c'est-à-dire que la voix en les prononçant passait rapidement d'un ton plus haut à un ton plus bas. L'effet devait être celui d'une véritable mondulation musicale, d'une sorte de chant atténué » (1).

2. Bien que les *syllabes élidées* ne comptent pas dans la mesure du vers latin, on doit les prononcer. Cela résulte d'un passage d'Aulu-Gelle (*Noctes atticæ*. 13. 20). Cet auteur rapporte que, d'après Probus Valerius, il faut écrire, en prose comme en poésie, *hanc turrem* ou *hanc turrim*, *selon que l'une ou l'autre de ces terminaisons est réclamée par la mélodie de la phrase.* Il cite comme exemple cet hémistiche de Virgile (*Énéide*. II. 460) : *Turrim in præcepiti stantem.* « Un *e* au lieu de l'*i*, dit-il, ferait disparaître la grâce du vers » Cet *e* et cet *i* se prononçaient donc malgré l'élision.

Les syllabes élidées se comportent à peu près comme les « notes d'agrément » en musique.

Ne confondez pas *l'élision* avec *l'apocope* (*suppression* de l'*e* des enclitiques *que*, *ve*, *ne* devant une voyelle initiale), ni avec *l'aphérèse* (*suppression* de l'*e* de *es* ou de *est* après une voyelle ou une terminaison en *m*). En lisant des vers, les Romains prononçaient : *Ile'st* (ille est), *homo'st* (homo est), *magnum'st superba's*, etc.

2° Quand vous lisez des VERS FRANÇAIS, *faites entendre la rime.* Si le sens s'y oppose, c'est que le vers est mal fait.

« La rime faisant la plus grande (?) beauté de nos vers, c'est en oster la grâce que de disposer le sens de telle sorte qu'on ne puisse presque pas s'arrêter aux rimes pour le faire remarquer. » (*Gramm. de Port-Royal.*) « Comment faut-il lire les vers ? A en juger par la méthode suivie même au théâtre, le grand art de lire les vers consiste à faire accroire aux spectateurs que c'est de la prose. » Mais « la loi qui résume toutes les lois, c'est que le jour où on lit un poète, il faut le lire en poète. Puisqu'il y a un rythme, faites sentir le rythme ! puisqu'il y a des rimes, faites sentir les rimes » (2). — « J'ose dire que les déclamateurs qui s'acharnent à prononcer les vers sans faire sentir la rime — c'est un cas fréquent chez les artistes de la Comédie française et le cas habituel de ceux qui les copient — ces déclamateurs-là sont les vandales de la poésie ! ils massacrent les beaux vers, ou plus exactement ils les suppriment (3). »

170. — Quant à **l'élément mélodique**, ou **chant de la phrase**, *son rôle, très réduit dans la* RÉCITATION ÉPIQUE, *devient essentiel dans le* LYRISME. LA RÉCITATION DRAMATIQUE *est épique dans les parties narratives ou descriptives, lyrique dans les parties sentimentales.*

---

(1) Voyez A. Croiset, *Hist. de la littér. grecque*, tome I, p. 21. — L. Havet, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, nos 3-4 et 174-176.

(2) E. Legouvé, *L'art de la lecture*, pp. 112 et 124.

(3) V. Delaporte, *De la rime française*. Études, tome LXIX, p. 100.

LIVRE TROISIÈME

La Composition

LIVRES A CONSULTER

J. Broeckaert, S. J., *Le Guide du jeune littérateur*. 1re partie, chap. III, 2e partie, 2e section, chap. I et II. — G. Longhaye, S. J., *Théorie des belles-lettres*. 2e éd. Paris, 1889. — Abbé Vincent, *Principes raisonnés de littérature*. Paris, Poussielgue, 1896, 3e partie — G. Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire*. Paris, 1890.— O. Pecqueur, *Manuel pratique de la dissertation française*. Conseils, modèles, plans, matériaux et sujets (1000), 2e éd. Namur, Wesmael-Charlier, 1902. — J. Hombert, *Du choix des sujets de composition française dans les classes supérieures*. Revue des humanités. 1897-1898, p. 202 et suiv. — P. Boissière, *Dictionnaire analogique de la langue française. Répertoire complet des mots par les idées et des idées par les mots*. 3e éd. Paris, A. Boyer. — P. Rouaix, *Dictionnaire-manuel illustré des idées suggérées par les mots, contenant les mots de la langue française groupés d'après le sens*. Paris, A. Colin, 1898. — L'abbé J. Lebarcq, *Histoire critique de la prédication de Bossuet* d'après les manuscrits autographes et des documents inédits. Paris, Bruges, Desclée, 1891. (Chap. I. Préparation éloignée et chap. II. Composition.)

INTRODUCTION

171. — L'art de la composition. — Parlant d'une personne dont la formation littéraire était incomplète, Mme Arvède Barine a écrit : « Elle raisonnait par à peu près et enchaînait les idées sans beaucoup de logique. *La plume à la main, elle n'était maîtresse ni de sa pensée ni de son expression ; il lui arrivait continuellement de dire ce qu'elle pouvait, au lieu de ce qu'elle voulait, et elle prenait ainsi l'habitude funeste de laisser diriger sa pensée par les mots.* »

Voilà très exactement noté l'état de quelqu'un qui ne sait pas écrire.

Le travail du style donne les qualités opposées à ces défauts : *par lui on devient maître de sa pensée et de son expression ;* on marche au but sans dévier ; on produit *un tout vivant ; on compose.*

Savoir garder cette allure dans un ouvrage de longue haleine, tel qu'un plaidoyer, un discours politique, un sermon, un poème, un livre quelconque : *trouver les idées, les faits, les preuves, les considérations qui sont de nature à produire l'effet bien déterminé qu'on vise, puis les ordonner et les exprimer de manière que cet effet devienne une réalité, tel est l'art de la composition dans toute son ampleur.*

Nous devons en découvrir le secret.

Dans une *1re section,* nous établirons *les principes ;* dans une *2de*, nous passerons à leur application, et nous verrons comment l'apprenti doit diriger ses *premiers essais.*

PREMIÈRE SECTION

Principes de la Composition.

172. — Le travail de la composition. — Nous avons vu qu'il est double et comprend *l'élaboration de la pensée ou l'élaboration de l'expression* (n° 16).

Ce second point a été traité dans le livre précédent.

Reste donc le premier.

Nous parlerons d'abord de l'*invention* (chapitre I), puis *de la disposition* (chapitre II).

CHAPITRE Ier

DE L'INVENTION

173. — L'invention est l'*art de féconder un sujet*, c'est-à-dire de chercher et *de trouver* (*invenire*) *dans un thème donné, les matériaux et les ressources qu'il renferme au point de vue littéraire.*

L'invention est paralysée par la maladie mentale que l'on pourrait nommer *stérilité littéraire*. Il faut donc d'abord prescrire le remède qui guérit de cette infirmité.

Nous ferons ensuite connaître *l'objet* et *le procédé* de l'invention.

Nous finirons en suggérant quelques *exercices* ou προγυμνάσματα qui sont de nature à en faciliter l'apprentissage.

§ 1er. — La stérilité littéraire et ses remèdes.

174. — La stérilité littéraire consiste dans *l'impuissance à développer une idée*, c'est-à-dire dans l'*incapacité de saisir ou de présenter cette idée dans toute sa force et dans sa légitime ampleur.*

Ex. : Dans son *Mandement sur la loi du travail*, le Cardinal Giraud inculque cette vérité que « le travail manuel, le travail de l'ouvrier, est noble et doit être estimé ». Pour la mettre

en pleine lumière, il montre l'homme-Dieu se faisant ouvrier, vivant comme un ouvrier, travaillant comme un ouvrier, se faisant appeler ouvrier et choisissant ses apôtres, ses collaborateurs parmi les ouvriers. Afin de mieux faire ressortir la signification de cet exemple divin, l'orateur le compare à celui que donne, chaque année, l'empereur de Chine, en traçant un sillon pour honorer l'agriculture. (Voyez **MF.** II⁵ . 435.) — Ce développement est bon ; d'autres sont possibles ; malgré cela, bien des personnes se sentiraient incapables d'écrire sur ce sujet quoi que ce soit : c'est de cet état d'âme que nous parlons ici.

REMARQUE. — Il importe de ne pas confondre *le développement d'une idée* avec l'**amplification creuse**, abus intolérable qu'ont introduit les rhéteurs et qui consiste à traiter un sujet sans remonter jusqu'à l'idée, en ne recourant qu'à des *procédés mécaniques* et à une *vaine verbosité*.

175. — Les causes de la stérilité littéraire sont :
1° *Le manque d'instruction.*
2° *L'engourdissement* de l'intelligence, de l'imagination et de la sensibilité.
3° *La difficulté d'élocution.*

176. — 1re cause : le manque d'instruction est l'absence de *notions positives suffisamment complètes et systématisées sur l'histoire, la géographie, les sciences,* etc. — Pour écrire et pour parler, il faut d'abord avoir quelque chose à dire : qui ne sait rien, doit se taire.

Le manque d'instruction provient lui-même du MANQUE D'OBSERVATION et du MANQUE DE LECTURE. Signaler ces causes du mal, c'est en indiquer **le remède** : *Il faut lire et observer.*

LES CONNAISSANCES ACQUISES ANTÉRIEUREMENT *centuplent la puissance de l'esprit en lui faisant remarquer ce qui, sans elles, lui échapperait* (1).

Voici, par exemple, deux hommes entrés dans le même jardin. L'un ignore la botanique. Que distinguera-t-il et que retiendra-t-il ? Presque rien. L'autre au contraire, est botaniste : une foule de faits le frappent ; il sort avec une ample moisson d'observations.

Ainsi, dans le dossier d'une affaire, l'avocat érudit et habile découvre sur-le-champ le fort et le faible. Ainsi encore, dans un sujet, dans une circonstance quelconques, l'homme instruit découvre *des points de contact* avec bien des choses dont l'ignorant ne se doute même pas.

I. **Il faut observer :**

1° QUOI ? — Tout ce qui est à notre portée, tant au dehors qu'au dedans de nous ; tout ce dont la connaissance peut nous venir à point : l'homme, la

(1) C'est ce que les allemands appellent *Aperception*. Le terme peut paraître bizarre, mais l'influence qu'il dénomme est une réalité.

nature, et leurs œuvres ; les merveilles du règne minéral, du règne végétal, du règne animal, de l'industrie, du commerce et des arts, etc.

2° COMMENT.

A. Par la pratique assidue de l'OBSERVATION EXTERNE. Il faut examiner attentivement et sous toutes leurs faces les objets et les phénomènes que l'on a sous les yeux. Il faut :

a) Y appliquer les sens extérieurs, surtout la vue et l'ouïe, ainsi que l'intelligence.

b) Se rendre compte de leur constitution et de leur action, soit physique, soit morale.

c) S'enquérir des *termes* précis par lesquels on désigne tout ce qui les concerne.

B. Par la pratique assidue de l'OBSERVATION INTERNE. Il faut se rendre compte de ses sensations, de ses impressions, de ses mouvements ; les rendre conscients en y appliquant l'attention ; rechercher ce que l'on éprouve, ce que l'on pense, ce que l'on fait dans la souffrance et dans la joie, dans l'espérance et dans la crainte, dans le calme et dans l'irritation, etc. Enfin, il faut s'exercer à désigner chacun de ces états d'âme et chacun de ces actes par le *terme propre.*

II. **Il faut lire**, mais bien lire. Pour être fructueuse, la lecture doit se faire d'après les règles suivantes :

1° BIEN CHOISIR LES LIVRES qu'on lit ; s'en tenir à ceux qui sont *instructifs ;* dédaigner les ouvrages frivoles et vides. Une direction éclairée, prudente et ferme est indispensable aux jeunes gens.

2° LIRE SÉRIEUSEMENT CES LIVRES, c'est-à-dire :

a) Les étudier, s'attacher à les comprendre ; s'assimiler ce qu'ils contiennent.

Il ne suffit pas de les parcourir superficiellement et en diagonale ; il faut s'attacher à saisir, tant dans l'ensemble que dans le détail, *les choses* dont ils traitent. Par exemple après avoir lu, dans l'*Histoire du consulat et de l'empire* de Thiers, le récit de la campagne de Waterloo, il faut savoir retracer les événements avec la physionomie propre que leur donne l'écrivain, il faut être en état de dire quels jugements il porte sur les hommes et sur leurs actes.

REMARQUE. — *Chaque fois* que vous rencontrez un *mot* dont le sens *précis* vous échappe, prenez le dictionnaire. Si vous ne savez vous imposer cette recherche, vous vous remplirez la tête d'idées vagues et les termes impropres se multiplieront sous votre plume.

b) Les juger, c'est-à-dire porter *soi-même* un jugement *motivé, tant sur le fond que sur la forme.*

Nous disons *soi-même* : le lecteur doit apprécier par lui-même et non accepter aveuglé-

ment l'avis d'un autre. — Nous disons *un jugement motivé :* il doit savoir rendre raison de sa manière de voir.

Quand Jacques Balmès, l'illustre philosophe espagnol, rencontrait un ouvrage nouveau traitant de matières qu'il avait déjà étudiées, il commençait par regarder le titre et la table, puis, refermant le livre, il le composait lui-même de toutes pièces, mentalement. Ce n'est qu'après ce travail préliminaire, qu'il se mettait à lire, confrontant sans cesse la manière dont il avait conçu l'œuvre avec celle qu'avait adoptée l'auteur.

c) Inscrire dans un recueil les notions que l'on a puisées dans cette lecture et qui valent la peine d'être annotées.

Ces notions porteront sur le contenu du livre, — sur ses qualités et ses défauts, — sur les passages remarquables. Si le livre est de ceux qu'on peut trouver facilement, mieux vaut de ne pas perdre son temps à transcrire des extraits considérables : il suffit de bien préciser la référence.

177. — 2me cause : l'engourdissement de la raison, de l'imagination et de la sensibilité est l'état humiliant dans lequel végètent ceux qui, tout en ayant de l'instruction, ne trouvent rien à dire sur un sujet d'ailleurs convenable et suffisamment fécond. Les considérations que ce sujet devrait leur suggérer ne se présentent pas spontanément à leur esprit ; leur imagination reste inerte, leur cœur n'éprouve aucune émotion, parce que *ces facultés n'ont pas été assez exercées.*

1° Il ne suffit pas d'*avoir acquis* des connaissances même étendues, il faut de plus savoir les *mettre en œuvre ;* c'est-à-dire qu'il faut savoir *découvrir le rapport qui les relie au sujet proposé,* ou, ce qui revient au même, se les rappeler à propos d'un sujet dans le cadre duquel elles rentrent. Cette réminiscence se produirait au moment opportun, si l'on contractait l'habitude de *rattacher ses connaissances entre elles,* de manière à les grouper, à les coordonner, à les *systématiser ;* si l'on s'accoutumait à *penser* et à *réfléchir.*

2° De même, dans les limites de l'honnêteté, il faut *se représenter vivement ce qu'on lit, se laisser émouvoir* par les événements dont on est témoin ou qui sont dépeints dans les ouvrages des bons auteurs; — en d'autres termes, il importe de ne pas se borner à faire travailler la raison ou la mémoire; l'imagination et le cœur doivent coopérer sans cesse avec elles.

178. — 3me cause : la difficulté d'élocution. — L'écrivain qui doit se donner trop de peine pour chercher les mots dont il a besoin et pour construire ses phrases, ne peut se sentir emporté par l'élan de l'inspiration et de la verve.

C'est pourquoi nous avons dit que les études littéraires proprement dites présupposent un bon cours de grammaire (n° 3) ; le jeune écrivain et le jeune orateur doivent avoir acquis préalablement, par de nombreux *exercices écrits et oraux*, la connaissance pratique de la langue dont ils se servent. Ils s'attacheront particulièrement à *enrichir sans cesse leur vocabulaire* (n° 149).

« Les mots étant les signes représentatifs des idées et des objets, celui qui connait le plus de mots est aussi celui qui connaitra le mieux le double monde de l'intelligence et de la matière. Si vous aviez emmagasiné dans votre mémoire tout le dictionnaire, votre tête, devenue un dictionnaire vivant, serait apte à tout saisir et à tout retenir de ce qui appartient au domaine de l'observation comme de ce qui appartient à celui de la pensée. *Il importe donc d'apprendre à connaitre autant qu'on le peut tous les mots de la langue, ceux-là surtout qui représentent les idées, les sentiments, les objets et les faits que nul ne devrait ignorer* (1). »

179. — Corollaire : L'ÉTUDE, LA LECTURE, LA RÉFLEXION, LES EXERCICES DE STYLE ET D'ÉLOCUTION SONT la préparation éloignée et indispensable de la composition.

Personne n'échappe à cette loi. « Bossuet, comme Démosthène et Cicéron, fut un infatigable travailleur Son exemple, en rappelant que c'est au travail qu'il faut demander la richesse intellectuelle, comme les autres richesses, peut faire voir, à la grande consolation des médiocres génies, obligés de creuser péniblement leur sillon, que *ceux-là mêmes qui étaient les plus féconds naturellement ont connu, eux-aussi, et accepté de bonne grâce cette* INÉLUCTABLE NÉCESSITÉ. » (LEBARCQ.)

Après de fortes humanités où il se distingua par son *application*, Bossuet, pendant de longues années, *étudia, la plume à la main*, les théologiens et plus encore l'Écriture et les Pères. Il annotait les pensées qui lui paraissaient des veines à exploiter, il esquissait des divisions et des développements. Plus tard, quand il se livra à la prédication, il allait puiser dans ces cahiers, comme à des sources intarissables. (Voyez LEBARQ, *l. c.*)

§ 2. — Objet de l'invention.

180. — Que faut-il entendre par **les matériaux** que doit réunir le travail d'invention ? En d'autres termes : quels sont les éléments dont la composition ou synthèse forme une œuvre littéraire ?

Ce sont :

1° DES NOTIONS POSITIVES sur les personnes, les choses, les événements dont il s'agit dans cette œuvre.

2° DES CONSIDÉRATIONS et DES PREUVES d'ordre logique ou moral.

3° DES SENTIMENTS que ces notions, ces considérations, ces preuves sont de nature à provoquer.

---

(1) F. LOISE, *Traité de littérature, les Lois du style*, p. 47.

181. — I. **Les notions positives** peuvent :

1° Constituer *le fond même du sujet* ; c'est le cas pour les ouvrages historiques et scientifiques, les actes d'accusation et les plaidoyers, et même, dans une certaine mesure pour les drames, les romans, etc.

2° Se rattacher au sujet comme *moyens de développement*, en guise d'exemples, traits, épisodes, etc.

Chaque fois que le littérateur rencontre des éléments de ce genre dans le sujet qu'il veut traiter, il doit :

1. *Se procurer sur les personnes, les choses et les faits dont il parlera, des renseignements aussi exacts et aussi complets que possible.*

A cet effet, il consultera et il étudiera attentivement les livres, documents, témoignages, etc., qui peuvent l'éclairer.

C'est ainsi qu'avant d'écrire *Clovis*, son chef-d'œuvre, M. Godefroid Kurth s'était préparé *à cette difficile entreprise par « vingt ans d'études historiques »*.

REMARQUE. — Il est commode d'inscrire ces données sur des **fiches** : l'usage de celles-ci facilite le travail de disposition.

2. *Faire revivre ces personnes, ces événements, etc., dans sa pensée.* C'est seulement à ce prix qu'on pourra les mettre en scène dans un récit animé et dramatique.

L'auteur dont nous venons de parler termine la préface de son livre par ces mots suggestifs : « Le travail de la critique n'est que l'élément négatif de l'histoire. Je le sais et *j'ai essayé plus d'une fois de suppléer à l'insuffisance de mes documents par l'effort intense de l'esprit pour arriver à l'intuition du passé. Je puis dire que j'ai vécu avec mon héros*, et sans doute, si je l'avais montré tel que je l'ai vu, ce livre pourrait se présenter avec plus d'assurance devant le public. »

3. *Les apprécier et les qualifier*, s'il y a lieu, en les examinant au triple point de vue :

A. *Du devoir et de l'honnêteté.* — Ces actes, ces faits sont-ils louables et glorieux ou bien méritent-ils le blâme et la honte ?

B. *De la nécessité et de l'utilité.* — Sont-ils indispensables, bienfaisants ou nuisibles ?

C. *De l'agrément.* — Causent-ils le plaisir ou la peine ?

182. — II. **Les considérations et les preuves** se réduisent toujours, en dernière analyse, à une thèse et à un raisonnement.

1° LA THÈSE est une proposition fondamentale, théorique ou pratique, dont tout le reste n'est que le commentaire ou le développement.

Ex. : Tout le plaidoyer de Jules Favre pour la duchesse de la Rochefoucauld se résume en cette assertion : « Seule ma cliente a le droit d'appeler sa propriété château d'Armainvillers. » (Voyez **MF**. IV³ . 437.)

2° LE RAISONNEMENT, soit simple, soit multiple, établit la vérité de la thèse.

183 — III. **Les sentiments** doivent être :

1° *Légitimes et raisonnables,* tant dans leur *qualité* que dans leur *intensité ;* en d'autres termes, ils doivent être *motivés* par leur objet, naître de la contemplation *rationnelle* de cet objet.

Ex. : La piété doit être fondée sur une infortune réelle et proportionnée à la grandeur de cette infortune.

2° *Sincères* : celui qui les exprime doit les éprouver réellement. Il faut donc qu'il soit ému par la vision soit réelle, soit imaginaire de leur objet (nos 40, 41).

§ 3. — Procédé de l'invention.

184. — **La méditation**, l'étude, la considération sérieuse et prolongée du thème imposé ou choisi est LE SEUL MOYEN d'en découvrir les ressources. Mais, ne l'oubliez pas, *la mine à exploiter se limite aux* RÉMINISCENCES *que vous avez au moment où vous vous proposez d'écrire* (n° 176). La réflexion évoquera celles qui ont un ou plusieurs rapports avec le sujet à traiter. En dehors d'elles, vous ne découvrirez rien.

Ainsi, que j'aie à développer cette pensée : « *Bien mal acquis ne profite pas* » ; si je sais ce qu'est « *un bien mal acquis* » et ce qu'est « *profiter* » ; si je connais un certain nombre de faits qui confirment ce proverbe ; si enfin, j'ai appris à connaître l'existence et l'action d'une Providence, tous ces souvenirs me reviendront, et je ne serai pas embarrassé. Dans le cas contraire, l'aphorisme « Bien mal acquis ne profite pas », quelque juste qu'il soit, ne me dira rien.

185. **Abus à éviter : l'amplification mécanique ou par lieux communs**

Faussant entièrement le concept de l'amplification et du développement (n° 174), les *rhéteurs de la décadence* ont mécanisé un travail essentiellement rationnel. D'après eux, les topiques seraient des moyens qui permettraient de trouver sur-le-champ l'ordre et la forme d'un groupe d'idées sans que l'on doive préalablement scruter ces idées elles-mêmes !

Ainsi ils disent : « *Amplifiez telle idée par définition oratoire : telle autre par énumération des parties : telle autre par énumération des circonstances, etc.* »

C'est commode et c'est prompt : grâce à un certain nombre de formules, de passe-partout, de traits généraux, de réflexions rebattues, variées artificiellement par de purs changements de mots, l'élève acquiert une verbosité précoce, qui peut tromper un instant, mais ne tarde pas à trahir la pauvreté, le vide du fond.

« Évitons, dit fort bien M. Lanson, évitons par des préceptes ou des exemples en apparence élémentaires, d'offrir à la mémoire des débutants *des formules et des types qui deviendraient, dans l'application, des ficelles et des recettes*. On pourrait leur communiquer par ce procédé une espèce d'habileté ou de correction hâtive, mais *on compromettrait leurs progrès pour l'avenir et ils auraient peine ensuite à secouer la tyrannie des puériles pratiques qu'on leur avait enseignées*. »

S'imagine-t-on par hasard que lorsque Racine (ATHALIE, I. 1.) écrivit la magnifique *énumération* qui commence par ces vers :

Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
Des prodiges fameux accomplis en nos jours, etc.,

s'imagine-t-on que le poète se soit dit à ce moment : « Je vais tirer ici le registre *énumération*, qui se prête bien à ce développement » ? Allons donc ! Ayant fait une méditation longue et profonde du récit biblique, il vivait, en esprit, à l'époque de Joad ; il s'incarnait dans chacun de ses personnages : il se trouvait en quelque sorte lui-même dans la situation où il les plaçait, et les idées, les sentiments jaillissaient de son cœur comme l'eau de la source.

186. — Procédé légitime : le bon usage des topiques. — La découverte des moyens de développement est singulièrement facilitée, *pour les commençants*, par l'emploi *judicieux* des topiques.

Les topiques sont des *répertoires d'idées*. Ils consistent en une série de points qu'il est bon d'examiner dans un sujet donné, afin d'arriver ainsi plus facilement à *remarquer* les *choses* qui y sont contenues ou qui s'y rapportent.

Ex. : Soit cette pensée de Joubert : « *Sans le devoir, la vie est désossée ; elle ne peut se tenir* », en langage non imagé : « L'attachement au devoir est la base de la vie morale ».

Voilà un thème fécond ; il suggère des considérations belles, utiles, multiples, à qui sait l'exploiter, c'est-à-dire à qui sait le fouiller de manière à mettre à nu les pensées qui y sont condensées.

Mais *ces pensées*, vous ne les apercevez pas ; vous ne les entrevoyez pas même : *comment les faire apparaître ?*

— *En vous servant des topiques.*

Quand vous aurez ainsi tiré du filon que vous avez devant vous toutes *les choses* qui s'y trouvent, vous pourrez vous occuper de les disposer et de les exprimer, mais *pas avant*.

REMARQUE. — Les topiques (τόποι, *loci*, *fontes*, *sedes argumentorum*) n'étaient employés par les anciens que dans *l'éloquence judiciaire, à l'effet de trouver les arguments pour ou contre une cause*. Toutefois rien n'empêche que l'on s'en serve dans d'autres occasions, pourvu qu'on évite l'abus condamné plus haut, mais toujours recommandé, hélas ! par plus d'un traité et par plus d'un professeur.

LES TOPIQUES SONT :

1° *La définition.*
2° *L'analyse* (énumération des parties).
3° *Le genre et l'espèce.*
4° *Les circonstances.*
5° *La cause et les effets.*
6° *La comparaison.*
7° *L'hypothèse, l'exemple, l'anecdote.*
8° *Le témoignage.*

On appelle les sept premiers *intrinsèques*, parce qu'ils sont comme des sources découlant du sujet même. Le témoignage est considéré comme *topique extrinsèque*, parce que, de sa nature, il est en dehors du sujet et n'a avec lui qu'un rapport extérieur.

187. — **La définition** (*definire*, assigner les termes, les limites) est une description qui fait nettement connaître une chose et permet de la distinguer de toute autre.

Pour bien définir, demandez-vous :

1° *Ce qu'est la chose en question :* quels en sont les principaux attributs, les propriétés caractéristiques.

Ex. : Vous avez à définir « *l'ambition* ». Vous reconnaîtrez qu'elle est un vice, c'est-à-dire une inclination, une habitude mauvaise : qu'elle nous porte à rechercher les honneurs, les distinctions. — « *Un général d'armée.* » Vous constaterez que c'est un officier supérieur qui commande et dirige des troupes.

2° *Ce qu'elle n'est pas :* en quoi elle diffère d'autres objets avec lesquels, par suite de certaines ressemblances, on pourrait la confondre.

Ex. : Ce qui sépare l'*ambition* de la fierté, c'est que l'ambition recherche d'une façon déréglée, immodérée, des honneurs auxquels elle n'a pas droit, tandis que la fierté n'est que la conscience et le respect de notre dignité. — Ce qui distingue un *général* des colonels, majors, capitaines, c'est qu'il a le commandement suprême de tout un corps d'armée et non d'une partie seulement.

Posez-vous ces questions au sujet de toutes les choses dont vous avez à parler.

Ex. — Vous faut-il montrer qu'une action est délictueuse, commencez par définir le délit (vol ?... vol avec effraction ?... simple homicide ?... assassinat ?...) — Vous proposez-vous de louer une vertu, de blâmer un vice, tâchez d'avoir une idée exacte de la louange et du blâme, de cette vertu, de ce vice.

188. — L'analyse (ἀνά-λύω, délier). — Décomposez ce dont il s'agit en ses éléments consécutifs, c'est-à-dire :

1° Si c'est un *objet*, recherchez quelles sont ses *parties réelles*.

Ex. : Ces parties sont : dans l'homme, l'âme et le corps ; — dans l'âme, les diverses facultés ; — dans un pays, les provinces qui le composent ; — dans une époque, les différents âges et périodes ; — dans un phénomène, ses phases successives ; — dans un événement, des péripéties, etc.

2° Si c'est une *idée*, disséquez-la en ses *parties logiques*.

Ex. : Avez-vous à apprécier la valeur d'un général ? Examinez quelles qualités doit avoir un bon capitaine : la science de la guerre, la vaillance, l'autorité, l'habileté, etc. — Avez-vous à juger de la culpabilité d'un homme ? Rappelez-vous quels sont les facteurs dont elle résulte : la malice de l'acte (son opposition à une loi), sa délibération, enfin sa gravité.

189. — Le genre, l'espèce. — On entend par *espèce* une classe d'*individus* ayant des caractères communs : par exemple, l'espèce humaine ; — par *genre*, une catégorie d'*espèces*, ayant de même un caractère commun. Dès lors, tout ce qui convient à ce genre, convient aux différentes espèces qu'il renferme, et de même tout ce qui convient à une espèce, convient aussi aux individus qui la composent.

Au point de vue de l'invention, il est souvent très utile de considérer à quels genre et espèce appartiennent les objets dont on traite.

Ainsi, voulez-vous louer la vaillance, ne considérez pas seulement *cette* vertu spéciale, mais encore *la* vertu en général.

De même, il peut être bon de descendre du genre et de l'espèce au particulier.

Ainsi, dans le cas cité, le récit d'exploits accomplis par des héros fera admirer le courage qui les a inspirés.

Autre exemple : L'accusation portée par Tubéron contre Ligarius qualifiait de *criminelle* la conduite de celui-ci à l'endroit de César. Cicéron (*Pro Ligario*, 17-29), pour la réfuter, établit qu'*en général* il n'y a pas eu de *crime* dans le fait d'avoir été partisan de Pompée, et qu'*en particulier* il n'y en a point dans le cas de Ligarius.

190. — Les circonstances (*circum-stare*) sont les particularités qui entourent *un fait* et lui donnent sa physionomie propre.

Elles sont énumérées dans ce vers mnémonique :

Quis ? Quid ? Ubi ? Per quos ? Quotiens ? Cur ? Quomodo ? Quando ?

Quis ? désigne la personne qui a accompli le fait et tout ce qui la qualifie, comme l'origine, la patrie, la vertu, le génie, l'âge, le rang, l'éducation, la renommée, etc.

Quid ? la nature et la qualité du fait considéré au point de vue soit matériel, soit moral, etc. Par exemple Cicéron, plaidant pour Milon, devait rechercher d'abord si son client avait tué Clodius ou s'il l'avait seulement blessé ; puis, si cet acte était coupable ou légitime, louable ou blâmable, facile ou difficile, avantageux ou nuisible, etc.

Ubi ? le lieu où l'événement s'est produit. Est-il sacré ou profane, public ou privé, etc.

Per quos ? les agents secondaires qui ont concouru ou coopéré à l'exécution de l'acte, les aides ou complices, les conditions particulières qui ont influé sur le fait, les occasions favorables, les instruments, les obstacles, etc.

Quotiens ? le nombre de fois que le fait a eu lieu, la répétition et la récidive, etc.

Cur ? le motif qui a fait agir, le but, la cause finale que l'on avait en vue.

Quomodo ? la manière dont le fait s'est passé.

Quando ? le temps : époque, saison de l'année, jour ou nuit... pendant la guerre ou pendant la paix... pendant l'enfance, la jeunesse, l'âge mûr, la vieillesse, etc.

Dans certains cas, il est utile d'examiner quelles circonstances se placent :

1° *Avant* le fait : ANTÉCÉDENTS.

2° *Pendant* que le fait s'accomplit : CIRCONSTANCES CONCOMITANTES.

3° *Après* le fait : CIRCONSTANCES SUBSÉQUENTES.

Ex. : Étudiez à ce point de vue Cicéron, *Pro Milone* (la narration et la première partie de la confirmation). — Massillon, La mort du juste et la mort du pécheur, dans le *Sermon pour le jour des morts*. — Chaix d'Est-Ange, *Plaidoyer pour Labauve et Formage*. (**MF**. IV[3], p. 399.)

191 — Les causes et les effets. — Quel que soit l'objet dont vous avez à parler, pour le bien connaître il importe de le considérer non seulement en lui-même, mais encore :

1° Dans les *causes physiques et morales* qui ont influé sur sa constitution, sur son état, sur sa situation.

2° Dans les *effets physiques et moraux* que son action a produits, produira, peut produire.

Ex. : Étudiez, à ce point de vue, les *Amplifications* du troisième volume des *Modèles français* :

Établissement du christianisme. Qu'est-ce qui a propagé la religion du Christ dans tout l'univers ? La prédication des apôtres et de leurs successeurs, hommes obscurs, ignorants, faibles, etc. Cette prédication a-t-elle suffi à produire un tel résultat ? Non évidemment. Qu'est-ce donc qui l'a rendue victorieuse ? Ce n'est pas la protection des puissants (persécutions). — Ce n'est pas l'attrait naturel (la doctrine chrétienne contrarie les passions). C'est donc Dieu, etc.

Quelle a été l'influence de l'établissement du Christianisme ? La transformation complète

des individus... de la société. . non point pendant quelque temps, mais d'une manière continue et de plus en plus profonde, etc.

Tibère. C'était un monstre débauché et cruel. Quelles étaient les causes de cette dépravation ? Quelles en furent les suites pour Rome ?... pour lui-même ?...

Acte de foi. Quels en sont le principe ? (la grâce) — la cause morale ? (motif de crédibilité) — les effets ? (la vie surnaturelle : science certaine du bonheur, espérance et charité).

L'ambition. Comment devient-on ambitieux ? Comment l'ambitieux agit-il envers Dieu, envers ses proches, ses supérieurs, ses égaux, ses inférieurs, lui-même ? etc... Quelles sont les conséquences de cette conduite tant au point de vue humain qu'au point de vue chrétien ? Quelle expression ce vice donne-t-il au visage, à l'attitude, à la démarche, etc. ?

Le but, les motifs et les obstacles sont *les causes* qui agissent sur les *résolutions de la volonté. Ils constituent le topique par excellence, chaque fois qu'il s'agit de persuader ou de dissuader.*

Le but est l'avantage qu'on se propose d'atteindre.

Les motifs d'accomplir ou d'omettre un acte consistent en ce que cet acte est *honnête* ou *déshonnête, glorieux* ou *honteux, utile* ou *nuisible, agréable* ou *désagréable.* (Voyez n° 36.)

Les obstacles, au fond, proviennent toujours de la *passion.* (Voyez n^{os} 38 à 43.)

Remarque. — Pour mieux discerner le but, les motifs, les obstacles, recourez en même temps au topique des *circonstances* (n° 190).

Ex. : Vous voulez exhorter un camarade à ne pas négliger davantage l'étude. Quels sont ses parents ? ne s'imposent-ils pas de lourds sacrifices pour lui permettre d'étudier ? A quel avenir semble-t-il appelé ? Quels sont les moyens dont il dispose ? — Que demandent de lui le devoir, l'intérêt, le vrai bonheur ? S'il continue à écouter la paresse, à quoi aboutira-t-il ? — Qu'est-ce donc qui le détourne de cette voie ? la peur de l'effort, la lâcheté, etc.

192. — La comparaison. — Sur la nature, l'usage et les lois de la comparaison, voyez plus haut n^{os} 134 à 137. Au point de vue de l'invention recherchez quels objets peuvent être mis utilement *en parallèle* ou *en opposition* avec ceux que vous voulez faire connaître ou sur lesquels vous vous proposez d'attirer l'attention.

193. — L'hypothèse *est un cas fictif qui sert à* élucider une proposition ou à la mettre en relief.

Ex. : Si je me trouvais seul et sans guide dans une solitude affreuse, exposé à tous les risques d'un égarement sans retour, je serais dans des frayeurs mortelles ; si, dans une pressante maladie, je me voyais abandonné, n'ayant que moi-même pour veiller sur moi, je n'oserais plus compter sur ma guérison ; si, dans une affaire capitale, où il s'agirait pour moi non seulement de ma fortune mais de ma vie, tout autre conseil que le mien me manquait, je

me croirais perdu et sans espérance : comment donc, au milieu du monde, de tant d'écueils et de pièges qui m'environnent, de tant d'ennemis qui me poursuivent, de tant d'occasions où je puis périr, sans autre secours que moi-même, pourrais-je vivre en paix et n'être pas dans de continuelles alarmes ? (Bourdaloue.)

Berryer, dans son *plaidoyer pour Louis Napoléon* (**MF** 1V³ . 385), se sert de la supposition suivante pour insinuer que ceux qui raillent son client, maintenant qu'il a échoué, l'auraient applaudi s'il avait réussi : « Vous faites allusion à la faiblesse des moyens, à la pauvreté de l'entreprise, au ridicule de l'espérance du succès. Eh bien ! si le succès fait tout, vous qui êtes des hommes, vous qui êtes même les premiers de l'État, qui êtes les membres d'un grand corps de l'État, je vous dirai : « La main sur la conscience, devant Dieu, devant le » pays, devant nous qui vous connaissons, dites : *s'il eût réussi, s'il eût triomphé, ce droit, je* » *l'aurais nié, j'aurais refusé toute participation à ce pouvoir, je l'aurais méconnu, je l'aurais* » *repoussé.* » Moi, j'accepte cet arbitrage suprême et quiconque, devant Dieu, devant le pays, me dira : « S'il eût réussi, je l'aurais nié, ce droit ! » celui-là, je l'accepte pour juge. »

Massillon (*Sermon sur le petit nombre des élus*) : *Si Jésus-Christ paraissait dans ce temple*, au milieu de cette assemblée, la plus auguste de l'univers, *pour nous juger*, pour faire le terrible discernement des boucs et des brebis, *croyez-vous que le plus grand nombre de tout ce que nous sommes ici fût placé à sa droite, etc.* ?)

Cicéron, *Pro Milone*, XXIX. 79. Quin sic attendite, judices : nempe haec est quaestio de interitu Clodii : *fingite animis... imaginem hujus condicionis, meae, si possim efficere ut Milonem absolvatis, sed ita, si P. Clodius revixerit...* Quid vultu extimuistis ? Quonam modo ille vos vivus afficeret, quos mortuus inani cogitatione percussit ?

194 — **L'exemple** et **l'anecdote** sont des traits réels, que l'on raconte pour faire mieux saisir une proposition abstraite en la montrant réalisée dans son cas concret.

Ex. : Le P. Van Tricht, dans sa causerie sur *le Bonheur*, ayant dit que « nous ruinons notre bonheur présent par la fatale convoitise d'un bonheur lointain qui nous échappe », met en lumière la folie de cette conduite en citant le trait que voici : « Jules Simon raconte qu'un jour une pauvre vieille femme vint lui demander en grâce d'aider une de ses voisines, malade et se mourant de faim. Il y fut, et, après avoir secouru la malheureuse, il se retourna vers la pauvre vieille qui l'avait introduit : Et vous ma bonne femme, et vous ? — Oh ! moi, Monsieur, je n'ai pas besoin de rien, je suis contente. Grâce à Dieu, jusqu'à mes soixante ans où je suis arrivée, je n'ai jamais manqué de pain pour le jour, ni de paille pour la nuit. »

Anecdote. — En décembre 1889, à la Chambre belge, Victor Jacobs défendait le ministre Beernaert contre l'accusation d'avoir excité l'émeute, par l'intermédiaire d'agents provocateurs, dans le but de se procurer l'occasion de faire tirer sur la foule. L'orateur stigmatise l'attitude et les procédés de l'opposition, de ses journaux, et en particulier de l'un d'entre eux, *la Réforme* : puis prenant directement à partie M. Janson, il s'écrie :

« Vous reste-t-il un blâme pour *la Réforme* ? Non, vous avez tout dépensé ; tout a été réservé pour les ministres : blâmes, injures, outrages ; et c'est après ce débordement d'invectives qu'on vient nous dire : « Y a-t-il quelqu'un, parmi vous, qui voudrait être à la place des ministres ? » (*Rires à droite.*)

» Permettez-moi de vous répondre par une anecdote. Je racontais un jour, à des enfants, l'histoire des premiers chrétiens livrés aux bêtes, et, après le récit de leurs souffrances, je demandais à mes jeunes auditeurs : « Voudriez-vous être à la place de ces hommes ? » Les enfants éprouvèrent d'abord un sentiment d'effroi, bientôt combattu par un sentiment plus noble ; ils hésitaient, lorsque l'un d'eux découvrant, à côté de cet horizon obscur, un autre horizon où la lumière se dessine nettement devant ses yeux, me répond : Je ne voudrais pas être les bêtes ! (*Rires prolongés à droite.*)

» Messieurs, vous me demandez si je voudrais être à la place des ministres. Je vous réponds : Je ne voudrais pas être à la vôtre ! » (*Applaudissements et acclamations à droite.*)

195. — Le témoignage est l'affirmation catégorique d'un fait ou d'une proposition par une ou plusieurs personnes dont l'autorité s'impose ou, ce qui revient au même, qui ont le droit d'exiger notre assentiment.

I. USAGE. — 1° Le témoignage est *la preuve naturelle, ordinaire et capitale par laquelle on établit* UN FAIT.

Ex. Pour montrer que Frédéric Benoît a eu un entretien avec Joseph Formage, la veille de l'assassinat de ce dernier, Chaix d'Est-Ange invoque les dépositions de Thirion, de Magloire, de la fille Geoffroy, de la femme Madeleine. (**MF**. IV³ . 402.

2° *Il peut remplacer jusqu'à un certain point les preuves intrinsèques*, notamment quand on s'adresse à des personnes peu capables de suivre une argumentation subtile ou dépourvues des connaissances spéciales requises par le sujet qu'on traite.

Ex. : Pour montrer que le général Trochu a mal conduit les opérations militaires du siège de Paris, Lachaud invoque l'appréciation du colonel baron Stoffel. (**MF**. IV³ . 480.)

3° *Il confirme et corrobore le raisonnement.*

Ex. : Dans sa 37ᵐᵉ conférence, après s'être attaché à prouver que le Christ est Dieu, Lacordaire cite les mots de Napoléon : « Enfin, je me connais en hommes, et je te dis que Jésus-Christ n'était pas un homme », et de J.-J. Rousseau : « Si la vie et la mort de Socrate sont d'un sage, la vie et la mort de Jésus sont d'un Dieu. »

4° *Sous forme de citation, il montre l'érudition de l'écrivain et de l'orateur* et augmente ainsi indirectement leur autorité.

REMARQUES. — Les *proverbes*, *apophtegmes, maximes,* consacrés par le sens commun, peuvent être considérés comme le témoignage collectif d'une nation, d'une époque ou même du genre humain tout entier.

Ex. : « Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es. » — « Bien mal acquis ne profite pas. » — « Qui a bu, boira. »

II. VALEUR. — La valeur du témoignage dépend :

1° *De sa teneur*, et plus particulièrement :

A. *De son authenticité.* La déposition, telle qu'elle est rapportée, émane-t-elle vraiment de celui à qui on l'attribue ? — C'est pour garantir cette authenticité qu'en justice les témoins doivent répéter devant le tribunal ce qu'ils ont dit au juge d'instruction.

Ex. Lacordaire (*l. c.*) développe magistralement la parole que, d'après lui, Napoléon aurait prononcée à Sainte-Hélène au sujet du Christ. Par malheur, l'illustre prisonnier n'a jamais tenu ce propos. Par contre, la réflexion prêtée à Jean-Jacques est bien de lui et, dès lors, absolument topique.

B. *De sa portée.* La déposition est-elle nette, précise, ferme, hésitante, vague, etc. ?

Ex. : Voyez dans le plaidoyer de Chaix d'Est-Ange, les témoignages de Voisin et de Brunebarbe. (**MF**. IV³ . 405.)

2° *De la crédibilité des témoins*, et plus particulièrement :

A. *De leur probité.* Sont-ce des hommes intègres ? Tout au moins, *dans le cas dont il s'agit*, n'ont-ils aucun intérêt à altérer la vérité ? N'ont-ils point parlé sous le coup de la violence extérieure, de la crainte, de l'espoir ou d'une autre passion ? Si rien de pareil ne s'est produit, il faut les regarder comme véridiques, car c'est une loi morale que l'*homme bien équilibré ne ment jamais à moins qu'il n'ait son avantage à le faire.*

Ex : Voyez comment CICÉRON, dans le *Pro Milone* (60), discute les témoins produits par Appius.

REMARQUE. — Plus la moralité du témoin est incontestable plus son autorité grandit.

Ex. : Voyez comment CICÉRON, dans le *Pro Milone*, relève les dépositions de Petilius et de Caton (44) ; comment il conteste celle de C. Causinius Schola, qui avait été précédemment pris en flagrant délit de faux témoignage (46). Voyez encore comment Chaix d'Est-Ange examine les assertions de Thirion et de Magloire. (**MF**. IV³ . 402.)

B. *De leur compétence et de leur science.* Étaient-ils entendus et capables de discerner le vrai d'avec le faux ?

Ex. : Voyez comment Lachaud discute le témoignage du baron Stoffel. (**MF**. IV³ . 480.)

C. *De leur nombre et de la concordance de leurs dépositions.* Un apho-

risme dit : *Testis unus, testis nullus.* Un seul homme a pu se tromper, mais quand plusieurs hommes sincères et sagaces attestent la même chose, il est généralement impossible d'admettre qu'ils aient été victimes d'une hallucination.

§ 4. Exercices d'invention.

196. — Utilité de ces exercices. — Sans invention, pas d'idées, partant pas d'œuvre littéraire ! L'invention est donc d'une importance extrême et les débutants ont tout avantage à s'y exercer, pendant un temps plus ou moins long, jusqu'à ce qu'ils aient acquis, à un degré suffisant, l'habileté et la promptitude à sonder et à reconnaître un sujet.

Méthode. — Dans ces exercices, il est bon de concentrer toute l'attention sur la *recherche des idées* et sur *leur expression.* Le vrai travail de disposition est réservé ; le plan proprement dit est remplacé soit par l'ordre éventuel des constatations, soit par un canevas général.

Objet. — On fera porter ces exercices :

1° Sur l'*observation des choses sensibles* avec lesquelles on est en contact journalier.

2° Sur l'*analyse d'une maxime, d'une pensée, etc.*

ARTICLE PREMIER. — *Exercices d'observation.*

197. — Exemple. — Observez un CHÊNE, soit des yeux, ce qui est préférable, soit par l'imagination, en vous aidant de vos souvenirs, de vos lectures, de gravures, de tableaux ; voyez *tout ce que l'on peut voir dans, sur ou autour de cet arbre ;* notez *les diverses circonstances dans lesquelles vous pouvez l'observer,* et, *pour chacune d'elles, d'abord les détails les plus saillants, puis les autres.* Attachez-vous à *nommer chaque chose par le mot propre.* Enfin, formulez ces observations en donnant au *style* toute la perfection possible.

1° *Considérez un chêne isolé.*

A. *En hiver* : Quel aspect a son squelette ? (Couleur, forme, épaisseur, hauteur du tronc — branchage, branches, rameaux...) — Qu'est-ce qui caractérise son écorce? Quelle végétation parasite découvrez-vous sur le tronc (lierre, mousse, etc.) ? sur les branches (gui) ?

B. *En été* : Quelles sont la configuration, la couleur, l'épaisseur du feuillage ? — quel est l'aspect d'une feuille ? — quel est le fruit et quelles sont les parties de ce fruit (gland, couleur, forme ; — chair recouverte d'une gaine ligneuse ; — le gland serré dans l'alvéole de la cupule

comme un œuf dans un coquetier ; sans le gland, cette cupule ressemble à un minuscule fourneau de pipe).

2° *Voyez abattre un chêne.* Que fait le bûcheron ? De quels instruments se sert-il ? Voyez et entendez l'arbre tomber. Regardez-le étendu par terre. Quelles sont sa grandeur, la profondeur de ses racines, etc. ?

3° *Regardez une chênaie,* une allée de chênes, un bois, une forêt... par un soleil brûlant : que voyez-vous ? qu'entendez-vous ? que faites-vous ?... par la pluie... par la tempête...

4° Demandez-vous *à quoi sert le chêne ?*

A. *Son bois*, dur, solide, pâle, brunissant avec l'âge ? (Meubles artistiques.)

B. *Son écorce ?* (Tan pour préparer le cuir.)

C. *Son fruit*, le gland ? (Glandage, panage.)

D. *Ses feuilles ?* (L'humus qui en provient forme une excellente terre de bruyère, très recherchée par les horticulteurs.)

5° *De quoi vous semble-t-il le symbole ?* (Roi de la forêt, majesté — solidité. — Il croit lentement comme tout ce qui est durable.)

6° *Quels souvenirs historiques vous rappelle le chêne ?*

A. Les druides (δρῦς), forêts de la Gaule, menhirs, le gui sacré cueilli avec une faucille d'or le premier jour de l'année, etc...

B. Saint Louis rendant justice à tous ses sujets, petits et grands, sous le chêne de Vincennes.

REMARQUE. — L'exercice d'invention proprement dite se fera avec utilité en classe par tous les élèves sous la direction du professeur.

198. — *Procédez d'une manière analogue* en observant :

1° LES CHOSES. Habitation et ses différentes parties. — Jardins, châteaux et dépendances. — Ferme, champ, labourage. — Usine, ouvriers. — Villes, rues, monuments, places publiques. — Campagne, chaussées, chemins, véhicules, promeneurs, travailleurs, etc. — Mer, fleuve, rivière, ruisseau... Navires, bateaux, canots, etc.

2° LES PHÉNOMÈNES DE LA NATURE. Une grotte... une mine... une arrière... — la vie d'une plante... — les animaux et leurs mœurs... — le jour (aurore, matin, midi, crépuscule, nuit)... — les saisons (printemps, été, automne, hiver)... — l'orage... — l'arc-en-ciel...

3° L'HOMME. Ses passions et leur manifestation (tristesse, joie, espérance, etc.), — ses actes les plus divers, — les races, — les nationalités, les différents âges (enfance, adolescence, jeunesse, maturité, vieillesse) (1).

(1) Voyez HORACE, *Ad Pisones*, 116 à 130, 155 à 178.

ARTICLE 2. — *La chrie.*

199. — La chrie (χρεία, travail « utile, pratique ») est un exercice scolaire, imaginé par les anciens rhéteurs, et consistant dans le développement méthodique d'une pensée remarquable, d'après un certain nombre de points déterminés. Ceux-ci se trouvent indiqués dans ce vers mnémonique :

Quis ? quid ? cur ? contra, simile et paradigmata, testes.

Ex. : Soit comme sujet la devise de la Belgique indépendante : *L'Union fait la force.* On procéderait de la manière suivante :

1° QUIS (DIXIT) ? *Bref éloge de l'auteur de la sentence.* — Dans le cas présent, cet auteur est le Congrès national belge de 1830, dont tous les membres étaient animés du patriotisme le plus sincère et le plus enthousiaste.

2° QUID (DIXIT) ? *Paraphrase explicative de la sentence* (διαίρεσις). — L'union, c'est-à-dire la concorde : l'accord de toutes les *volontés* sur le but à atteindre et de toutes les *intelligences* sur les moyens qu'il faut employer pour y arriver.

Cette union engendre la force, la puissance ; les hommes que son esprit anime sont capables de réaliser tous les progrès au dedans (agriculture, commerce, industrie, instruction, beaux-arts) et de résister aux attaques du dehors.

3° CUR (RES ITA SE HABET) ? *Raison de la vérité de la sentence.* L'union augmente la force parce qu'elle groupe en faisceau les efforts des divers agents et qu'ainsi elle les multiplie les uns par les autres ; cette énergie collective, elle la met ensuite au service de tous ensemble et de chacun en particulier.

4° CONTRA, SIMILE ET PARADIGMATA. *On met en relief la vérité de la sentence ainsi motivée :*

A. *Par des comparaisons et des similitudes.* — Deux chars embourbés ne peuvent être remis en mouvement par leurs seuls attelages respectifs. Mais que les rouliers se prêtent mutuellement leurs chevaux, ils s'entr'aideront et se tireront l'un l'autre d'affaire.

Rien de plus facile que de briser une à une un grand nombre de baguettes, même de grosseur moyenne : impossible d'en faire autant lorsqu'elles sont liées ensemble, etc.

B. *Par les contrastes.* — Rien n'affaiblit autant que la discorde et la désunion. Ceux qui se haïssent les uns les autres sont chagrins, mécontents, inquiets, dès lors sans élan, sans entrain, sans gaité. Non seulement ils se privent des avantages que procurent la bonne entente et l'harmonie, mais, de plus, ils consument toutes leurs ressources à se susciter des obstacles les uns aux autres.

Par des traits, des exemples. — Dans l'ancienne Rome, le seul survivant des trois Horaces eût été impuissant contre les trois Curiaces réunis ; mais étant parvenu à les séparer, il les abat l'un après l'autre. — Dans les temps modernes, la Pologne, jadis le boulevard de la chrétienté contre les Turcs, perd sa nationalité par suite des dissensions, des querelles et des luttes intestines ; par contre, les Belges unis conquièrent leur indépendance ; de même, sous la conduite d'O'Connell, les Irlandais unis arrachent à leurs oppresseurs un commencement d'émancipation.

5° TESTES (ἀποφθέγματα, γνῶμαι, dicta et scripta). *La sentence est confirmée par des témoignages autorisés.* — Concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabuntur. (SALLUS

Jugurtha, 10.) — Le proverbe : Divide et impera. — L'Écriture Sainte inculque cette vérité en maint endroit : Væ soli ! (Eccl., IV, 10.) — Frater qui adjuvatur a fratre tamquam civitas firma. (Prov., XVIII, 19.) — Omne regnum divisum contra se desolabitur. (Matth., XII, 25.)

6° Généralement la chrie se termine par une *conclusion*, adhortatio (παράκλησις), dans laquelle on fait l'application pratique de la sentence.

200. — Remarques : 1° Le même travail peut se faire sur n'importe quelle pensée remarquable cueillie parmi les œuvres ou les paroles d'hommes célèbres.

Ex. : A vaincre sans péril on triomphe sans gloire. (Corneille, *Le Cid*, II, 2.)

Labor omnia vincit improbus. (Virgile, *Georg.*, I, 146.)

Dulce et decorum est pro patria mori. (Horace, *Carm.*, III, 2.)

Ἀγαθὴ δὲ παραίφασίς ἐστιν ἑταίρου. — Bien puissante et persuasive est la parole d'un ami. (Homère, *Iliade*, XI, 763.)

L'argent est un bon serviteur et un mauvais maître. (Bossuet.)

Selon la belle parole de Michel-Ange, le soleil n'est que l'ombre de Dieu. (F. Coppée, Au-dessus du nuage, dans *La bonne souffrance*.)

Repos ailleurs ! (M. A. Beernaert, ministre d'État, — pensée écrite dans un album.) Etc.

2° Pas plus que les topiques, la chrie ne peut être employée comme *moyen mécanique d'amplification* (n° 185). *Elle est un exercice, un* προγύμνασμα *d'invention et de style*, rien de plus ; mais, entendue de cette façon, elle est excellente. Le jeune homme qui aura développé, selon ce procédé, un certain nombre d'apophtegmes empruntés à divers écrivains et orateurs, ne se trouvera plus décontenancé devant un sujet de dissertation ; les idées, les traits, les réflexions, ainsi que les mots pour les exprimer, surgiront en foule dans sa mémoire et dans son esprit ; il n'aura qu'à choisir, parmi ces matériaux, ceux qui conviennent au but proposé.

CHAPITRE II

DE LA DISPOSITION

201. — **La disposition** est *le triage et la mise en ordre* des matériaux réunis par l'invention.

Elle règle et gouverne la pensée *dans l'ensemble et dans le détail*.

L'esquisse ou schème de cette ordonnance porte le nom de *plan*.

Nous donnerons donc d'abord la notion de *l'ordre ;* nous ferons ensuite

connaître les *différentes manières dont l'ordre peut être établi* dans un ensemble ; enfin, nous dirons ce que doit être *le plan*.

§ 1er. — De l'ordre

202. — L'ordre en général est l'état d'un tout dont chaque partie occupe la place qui lui est assignée tant par sa propre nature que par celle de ce tout.

Ex. : Tels sont l'arrangement d'une armée disposée en bataille ou formée en colonnes de marche, l'économie de l'organisme dans l'homme, l'animal, la plante, etc.

DANS L'ŒUVRE D'ART, L'ORDRE vise à produire l'impression particulière voulue par l'auteur.

Ex. : *La Cène* de Leonardo da Vinci (n° 46). Le dessein du maître était de faire sentir tout ce qu'il y a d'horrible dans la trahison du Christ par un des siens.

Jésus occupe le milieu d'une longue table. Les douze, assis à ses côtés, forment quatre groupes, deux à sa droite et deux à sa gauche, comprenant chacun trois apôtres. Chacun de ces groupes a son unité et constitue un tout, mais en même temps, par les gestes ou par les regards d'un ou de plusieurs des personnages qui y figurent, il se rattache au groupe voisin ; tous convergent vers le Sauveur, qui apparaît comme le centre extérieur et intérieur de l'action entière, comme le principe d'où elle émane et comme le terme auquel elle aboutit.

Chaque personnage a son type, son caractère à lui : son visage, son attitude, ses mouvements expriment, avec une puissance et une vérité sans égale, une nuance particulière du sentiment commun à tous. L'endurcissement du traître est mis en relief par l'angoisse des disciples fidèles. Ce merveilleux tableau unit la plus grande variété à la plus stricte unité ; aussi a-t-il toujours passé pour le modèle incomparable de la composition (1).

203. — L'ordre d'une œuvre littéraire consistera donc dans le *double fait* suivant :

1° Que cette œuvre, considérée comme ensemble, tende à produire sur le lecteur ou l'auditeur *une impression unique*, voulue par l'auteur.

2° Que toutes les parties coopèrent à produire *cette* impression *avec efficacité* quand on les considère une à une ; *d'une manière progressive*, quand on les considère dans leur enchaînement.

A ces conditions, l'œuvre sera *bien composée*. (Voyez n° 120.)

---

(1) Les seuls défauts qu'on puisse lui reprocher sont des erreurs ou des anachronismes dans le décor, dans le paysage et surtout dans la manière dont les convives sont placés autour de la table ; le Christ et les apôtres n'étaient pas assis, mais étendus sur des espèces de divans comme les représente Le Poussin.

L'ordre n'est donc que la manifestation de l'*unité*, de l'unité *parfaite*, ou pour parler comme Horace, de l'*unité de simplicité* (1).

Pour mieux faire saisir la nature de cette qualité essentielle, le poète latin recourt à une supposition : « Un peintre, dit-il, vient d'achever un tableau. Il croit avoir créé un chef-d'œuvre. Il vous invite à venir l'admirer dans son atelier. Vous entrez et que voyez-vous ? Un monstre : la tête est d'une femme, le cou d'un cheval. Le buste, pêle-mêle indescriptible de membres d'animaux divers, est revêtu d'un plumage dont les éléments ne sont pas moins disparates. Cette horreur se termine en queue de poisson. »

Évidemment jamais rapin ne s'est oublié ou ne s'oubliera à ce point. Mais ce qui est inouï en peinture est quotidien en littérature. « *Cette incohérence, ce manque de suite, cette disparate, on les trouve dans une foule de livres. Non seulement les idées sont fausses, mais de plus, elles n'ont aucun lien logique. Elles se tiennent et se suivent avec le décousu des hallucinations d'un d'un cerveau malade.*

Et tout cela pourquoi ?

Parce que *l'écrivain ne sait gouverner ni sa pensée, ni l'expression de sa pensée ; il ne dit pas ce qu'il veut, mais ce qu'il peut.* (N° 171.)

§ 2. — **Différentes espèces d'ordre**

204. — Il y a **trois espèces d'ordre** : *l'ordre réel, l'ordre logique* et *l'ordre de sentiment*.

1. **L'ordre réel** (OBJECTIF ou DES CHOSES) est celui qui existe dans la réalité et ne dépend pas de notre travail mental. Il se subdivise en *trois espèces* :

1° *L'ordre chronologique* ou *historique*, fondé sur la succession dans la durée, dans le temps.

Ex. : Dans la vie d'un homme : son enfance, sa jeunesse, son âge mûr, sa vieillesse, sa mort, son éternité. — Dans le sort d'une nation : les différentes phases ou périodes de son existence (origine, développement, luttes, décadence, etc.). Dans un événement quelconque : le commencement, le milieu, la fin.

2° *L'ordre d'excellence, d'importance* ou *de dignité*.

Ex. : La subordination ou hiérarchie qui existe entre plusieurs personnes de rang différent.

3° *L'ordre local*. Il dépend de la place qu'occupent, en fait, diverses personnes, diverses choses.

Ex. : La disposition des parties d'un édifice ; la situation respective des provinces d'un pays, des membres d'un organisme.

---

(1) Sit quidvis simplex dumtaxat et unum. (HORACE, *Ad Pisones*, 23.)

II. **L'ordre logique ou des idées** se subdivise en deux espèces :

1° *L'ordre de raisonnement.*

Ex. : Dans le développement de Bossuet sur la *vanité des grandeurs humaines* (n° 66), *les idées se groupent et se suivent de manière à constituer une chaîne ininterrompue de considérations et d'arguments dont la conclusion naturelle* est : « Dans cet accroissement infini que sa vanité s'imagine, il ne s'avise jamais de se mesurer à son cercueil, qui seul néanmoins le mesure au juste. »

Pour nous mener à ce terme, l'orateur commence par nous faire observer l'homme.

Voyez, dit-il : un premier fait, c'est que l'homme veut se grandir ; un second, c'est qu'il ne peut se grandir par le dedans. Il cherche *donc* à y parvenir en s'appliquant ce qu'il peut par le dehors.

Voyez maintenant *les effets de cette* conduite : *ce que cet homme pense... ce qu'il s'imagine... comment il montre son ambition.*

Voyez la *raison de cette aberration* : Cette femme vaine et ambitieuse, peut-elle croire qu'elle n'est que ce qu'elle est !...

Vient enfin la conclusion : « Ainsi l'homme s'abuse... », parce que « dans cet accroissement » qui n'est pas réel, mais « qu'il s'imagine », il oublie de regarder « sa mesure », « son cercueil ».

2° *L'ordre distributif, analytique* ou *de classification,* fondé sur l'analyse des propriétés d'un ou de plusieurs objets.

Ex. : Tel est l'ordre dans lequel les naturalistes ont rangé les végétaux et les animaux.

III. **L'ordre de sentiment** résulte de la connexion que la nature établit entre diverses émotions ou impressions. — L'étude du cœur humain et la lecture des bons lyriques révèlent les lois d'après lesquelles ces émotions naissent les unes des autres.

Ex. : HORACE. *Odes*, l. 4, *Solvitur acris hiems*. Le retour de la belle saison porte le poète à la joie, au plaisir. Soudain il est saisi par la pensée que « la pâle mort » mettra bientôt fin à cette jouissance, et le voilà passant à un tout autre ordre de considérations.

REMARQUE. — L'ordonnance du même groupe d'idées doit évidemment se faire d'après un PRINCIPE D'ORDRE UNIQUE ; mais, comme dans tout ensemble il y a plusieurs de ces groupements subordonnés les uns aux autres, il s'en suit que, pour chacun d'eux, le principe adopté peut être différent.

205. — L'analyse logique des modèles *est la meilleur manière d'apprendre à mettre de l'ordre dans les idées et dans leur expression,* car l'effet naturel du commerce des grands écrivains est de contracter leurs habitudes mentales.

Ex. : G. KURTH. *Charlemagne* (**MF.** 1114 . 701).

Introduction : La providence forme et produit par un travail séculaire « *ce personnage sans pareil* ».

I. C'est « *le plus grand de tous les rois chrétiens* ». Son étonnante supériorité est due, non pas à... mais à l'harmonieux équilibre de toutes ses facultés.

Il n'excède en rien la mesure...

Il excelle dans la guerre... dans la paix, est supérieur à la fortune.

Il possède les deux maîtresses qualités de l'homme d'État :

la justesse de coup d'œil, qui embrasse tout : l'ensemble et les détails (exemple).

la fermeté de la main : tout ce qu'il entreprend, il le poursuit (quarante-sept ans de règne. . cinquante-trois expéditions. .) ; son regard reste perçant et son bras vigoureux, jusqu'à la fin.

II. *L'homme était à la hauteur du souverain* :

Grandeur et simplicité de sa vie privée.

Douceur dans ses relations.

Grand connaisseur d'hommes ; se fait obéir et aimer.

Pécheur, mais au moins...

Conclusion : Il dépassa Constantin et Clovis, et, malgré ses faiblesses, il est juste de saluer en lui le vrai type du monarque chrétien.

Pour bien comprendre une *page détachée d'un ouvrage plus étendu*, il faut la « **situer** », c'est-à-dire, *la remettre dans son cadre* et *rechercher quelle est sa fonction dans l'ensemble dont elle fait partie.*

Ex. : 1. Le morceau que nous venons d'analyser est le commencement du dernier chapitre de l'ouvrage : *Les origines de la civilisation moderne*. L'auteur montre que cette civilisation est l'œuvre du christianisme. Avant d'exposer le rôle de Charlemagne, il trace le portrait du héros.

2. Bossuet, *La Jeunesse*. **MF**. III[4]. 72. S. Bernard avait vingt-deux ans lorsqu'il s'arracha du monde pour se donner à Dieu. Afin de faire comprendre la grandeur des obstacles qu'il eut à vaincre, l'orateur dépeint *à ce point de vue* « le jeune homme de vingt-deux ans ».

§ 3. — **Le plan**.

206. — **Le plan** est l'ordre général *et détaillé* dans lequel les différentes parties de l'ouvrage doivent se suivre et se grouper, pour produire *progressivement* l'effet voulu par l'auteur.

Faire le plan d'un ouvrage, c'est donc :

1° *Arrêter le but* qu'on se propose, préciser l'effet qu'on veut produire.

2° *Trier, au point de vue de ce but, les matériaux* (idées, faits, réflexions, etc.) réunis par l'invention : retenir ceux qui sont utiles, rejeter les autres.

3° *Rechercher dans quel ordre et sous quelle forme il faut présenter et combiner les idées* qu'on exprimera, les faits qu'on exposera, les réflexions et les

arguments qu'on suggérera, pour mieux produire l'effet voulu sur ceux à qui l'on s'adresse.

I. **Principes qui régissent la détermination du but.** — Le but doit être :

1° MORAL.

En effet : *A.* La morale domine toutes les actions humaines; nulle de celles-ci ne peut se soustraire à son empire. Le poète, l'écrivain, l'orateur sont responsables de leurs actes ; ils sont tenus de prévoir quelle impression leurs œuvres produira et tout au moins de veiller à ce que cette impression ne soit pas contraire aux exigences de l'honnêteté.

B. La littérature sainement comprise a la même exigence (n° 8).

2° A LA PORTÉE DE L'AUTEUR ET DE CEUX A QUI IL S'ADRESSE.

Ainsi un homme qui ignore le droit ne doit pas avoir la présomption de donner une consultation juridique, et il serait insensé de vouloir initier un auditoire illettré aux calculs de l'astronomie.

3° ACTUEL, en rapport et en harmonie avec les circonstances.

Ainsi, le jour de Noël ou à la fête de Pâques, un prédicateur ne doit pas parler de la mort ou du jugement dernier.

II. **Principes qui régissent l'ordonnance de l'œuvre.** — Cette ordonnance est soumise à deux grandes lois :

1° L'UNITÉ. Tout, absolument tout, doit *converger* vers la production d'*un seul effet ;* ce qui n'y contribue pas doit être rigoureusement écarté.

2° LA GRADATION. Chaque partie de l'œuvre, petite ou grande, doit être un pas en avant vers le but assigné.

Pratiquement la gradation consiste :

A. A exclure tout ce qui est superflu, inutile, tout ce qui retarde la marche ou fait piétiner sur place, en un mot *les longueurs.*

B. A présenter le reste de telle façon que chaque effet particulier complète et renforce ceux qui précèdent, en même temps qu'il prépare l'effet suprême et final. Celui-ci peut être :

Ou bien : *a*) la conviction ou tout au moins l'instruction (GRADATION LOGIQUE).

Ex. : Une leçon ou une conférence doit donner aux auditeurs une vue de plus en plus nette et complète du sujet traité. Dans une démonstration, la vérité doit paraître de plus en plus évidente.

Ou bien : *b*) l'émotion (GRADATION PATHÉTIQUE).

Ex. : Un orateur qui veut provoquer l'indignation ou la pitié doit exciter de plus en plus ces sentiments.

Ou bien : *c*) la conviction et l'émotion réunies (GRADATION MIXTE). Cette progression parallèle doit se faire sentir dans toutes les œuvres — et elles sont nombreuses — qui parlent à la fois à l'esprit et au cœur.

DEUXIÈME SECTION

Premiers essais de Composition

207. — **Choix d'un sujet**. — Le bon Horace à dit : « Vous voulez écrire ? Commencez par faire choix d'un sujet proportionné à vos forces (1). »

La recommandation est sage. Le débutant surtout ne saurait assez s'en pénétrer. Qu'il prenne donc *une matière dont il est bien maître* et *qui n'ait pas trop d'ampleur*. Puis qu'il la traite *avec originalité*.

Nous avons déjà fait observer qu'*original* n'est pas synonyme d'*inédit* et de *nouveau* (n° 122).

Si vous exprimez à votre manière ce que vous avez pensé et vu par vous-même, vous serez original, alors même que d'autres l'auraient dit avant vous ou vous l'auraient suggéré.

Les travaux qui entrent dans le cadre que nous venons de tracer sont *la description, la narration et la dissertation.*

CHAPITRE Ier

LA DESCRIPTION

208. — **Décrire**, c'est produire, *au moyen de mots*, un effet *analogue* à celui que le peintre produit au moyen de couleurs ; c'est *représenter* un objet *matériel* de manière à le *faire voir*.

Dans la peinture, cette représentation est fixe et perçue par l'œil ; dans la description, elle est vivante et *créée, d'après les mots, par l'imagination*.

(1) *Ad Pisones*, 38-41.

§ 1er. — Nature et lois de la description.

209. — **L'effet propre** de la *vraie* description est de donner, non pas *l'idée* de la chose, mais LA SENSATION MÊME *qui occasionne cette idée* (cfr. nos 24, 26, 131). De là son action sur la sensibilité (no 40).

Ex. : « L'après-midi avait été *voilée, lourde, orageuse ;* et maintenant le *dôme opaque des nuages tendus sur le ciel* ne laissait filtrer *aucun rayon de lune, aucune lueur d'étoiles*. Par instants, *un immense éclair courait au ras de l'horizon, illuminant tout le jardin... Les allées* blanches bordées d'agaves bleuâtres, *les gazons* semés de massifs fleuris et de hauts palmiers au tronc chevelu, *les cannes vertes des bambous, un bouquet de pains parasols* au tronc rougeâtre, au feuillage obscur, *apparaissaient dans un coup subit de lumière ; et l'ombre, tout de suite, s'épaississait plus noire, plus impénétrable* » P. Bourget*.

On ne peut lire ces lignes, sans s'écrier : « *cela a été vu* », et *l'on voit soi-même* cette nuit noire, puis, dans une seconde de plein jour, tout ce paysage, puis de nouveau la nuit, qui semble plus noire.

Provoquer une vision pareille, c'est décrire.

210. — **Les lois de la description** peuvent se ramener à quatre.

I. Avant tout, IL FAUT AVOIR LA SENSATION QU'ON VEUT DONNER AU LECTEUR ET CETTE SENSATION DOIT ÊTRE LA VRAIE, celle par laquelle on saisit l'objet tel qu'il est. Elle doit donc être intelligente, c'est-à-dire dirigée par la raison.

« Il est un don qui est indispensable aux artistes ; aucune étude, aucune patience ne le supplée ; s'il manque, il ne sont plus que des copistes et des ouvriers. En présence des choses il faut qu'ils aient une *sensation originale ;* un *caractère* de l'objet les a frappés et l'effet de ce choc est *une impression forte et propre* (1). »

Il faut donc *voir*, mais il faut *voir juste*. Ainsi, dans son immonde roman *La Terre*, E. Zola a la prétention de peindre les campagnes de la Beauce. Or, dans leur ensemble, ces paysans sont loin d'être corrompus et vicieux comme les personnages mis en scène par le romancier. Celui-ci présente donc une *exception* comme étant la *généralité*. Il a beau se piquer de réalisme, son œuvre est fausse et mensongère. Sans doute, il a pu faire voir ce qu'il a vu lui-même « à travers *son* tempérament ». Mais comme ce tempérament est celui d'un « dégénéré » et d'un déséquilibré, il a troublé la vision de l'auteur et les pages où celle-ci est projetée manquent de vérité.

II. IL FAUT TROUVER LE MOT PITTORESQUE QUI ÉVOQUE DIRECTEMENT CETTE SENSATION.

---

(1) H. Taine, *Philosophie de l'art*, tome I, p. 44.

Ainsi quand Chateaubriand* parle du « *grignotement de la pluie sur la capote de la calèche* » et quand Flaubert* raconte que sous les pieds des éléphants « *les poitrines craquaient comme des coffres* », l'un et l'autre nous font entendre le bruit qu'eux-mêmes ont entendu. A Daudet* a écrit avec non moins de bonheur : « Vous savez quelle rage de musique ils ont dans le Midi. A Tarascon surtout, c'est du délire. Dans les rues, quand vous passez, *toutes les fenêtres chantent, tous les balcons vous secouent des romances sur la tête.* »

III. Il faut trouver le point de vue et l'ordre qui conviennent a la nature de la parole.

Ceci demande quelques explications. Nous avons dit qu'entre le tableau peint et la description il y a non pas similitude, mais simple *analogie*.

En effet, le *peintre* fait voir une reproduction matérielle et fixe de l'objet qu'il représente. Si celui-ci n'est pas immobile, il doit chercher ce qu'on appelle *le moment utile*, c'est-à-dire le moment où le spectacle actuel suggère le mieux ceux qui ont précédé et ceux qui suivent.

Ainsi Myron a représenté son discobole à l'instant où, appuyant la main gauche sur le genou droit, le lutteur a ramené la main droite en arrière pour lancer le disque ; Kessels le montre, alors qu'il tient le disque devant les yeux pour mesurer son coup.

La littérature procède d'une manière toute contraire. C'est que la parole est essentiellement successive. Il faut donc trouver autant que possible un point de vue d'où le spectacle se déroule en phases consécutives.

1. *Quand il faut dépeindre un être animé*, par exemple, dans la *prosopographie* (πρόσωπον, γράφω) ou *portrait*, le procédé s'indique lui-même. *La description doit être intimement mêlée à l'action du récit et se particulariser dans une circonstance spéciale.* Par le fait, au lieu d'exhiber un mannequin, on produira un personnage bien vivant, qui, par son attitude, ses actes, ses paroles, manifeste son caractère.

Ex. : 1. Dans l'Iliade, (XI, 15-45). Homère, avant de nous faire assister aux exploits d'Agamemnon, tient à nous présenter le héros en personne. Au lieu de dire *comment il s'était vêtu et armé*, il le montre *se vêtant et s'armant pour le combat.*

Eris (la Discorde), envoyée par Zeus, est venue s'abattre au milieu du camp grec, sur le vaisseau d'Ulysse, et elle a poussé son cri terrible.

Aussitôt « l'Atréide, de sa plus forte voix, commande aux Argiens de prendre les armes

» Lui-même se revêt d'airain éblouissant.

» D'abord, il applique à ses jambes ses superbes cnémides et les attache en accrochant leurs agrafes d'argent. Puis il s'entoure la poitrine de sa cuirasse, où, sur un fond rayé de cyane, l'argent et d'or, s'entortillent les deux dragons. Il jette sur son épaule le baudrier étincelant de clous d'or auquel est suspendu, dans le fourreau d'argent, l'épée retenue par les courroies d'or.

» Il prend ensuite son grand bouclier, qui le couvre de haut en bas et qui orne une Gorgone terrible... Il se couvre la tête de son casque à aigrettes, d'où tombe en ondoyant une épaisse queue de cheval. Enfin, il prend deux formidables lances, dont la pointe flamboie et lance au loin des éclairs.

» Et Athéné et Héra saluent le Basileus de Mycène-la-riche, en faisant retentir un long roulement de tonnerre. »

2. Voyez un autre spécimen au n° 132 : Apollon allant châtier les Grecs.

3. A. Daudet*, dans *Les Rois en Exil**, décrit de la manière suivante le comte de Rosen au moment où il va être reçu par son ancien maître, Christian, le roi détrôné d'Illyrie :

» Raide, debout au milieu du salon, dressant jusqu'au lustre sa taille colossale, il attendait avec tant d'émotion la grâce d'un accueil favorable, qu'on pouvait voir trembler ses longues jambes de pandour, haleter sous le grand cordon de l'ordre son buste large et court revêtu d'un frac bleu et militairement coupé. La tête seule, une petite tête d émouchet, regard d'acier et bec de proie, restait impassible avec ses trois cheveux blancs hérissés et les mille petites rides de son cuir racorni au feu. »

4. Du même romancier :

« Il n'y avait pas d'hommes plus heureux que le petit juge Dollinger, du tribunal de Colmar, lorsqu'il arrivait à l'audience avec sa toque sur l'oreille, son gros ventre, sa lèvre en fleur et ses trois mentons bien posés sur un ruban de mousseline. « Ah ! le bon petit somme que je vais faire », avait-il l'air de se dire en s'asseyant, et c'était plaisir de le voir allonger ses jambes grassouillettes, s'enfoncer sur son fauteuil, sur ce rond de cuir frais et mœlleux auquel il devait d'avoir encore l'humeur égale et le teint clair après trente ans de magistrature assise. » *Contes du Lundi*. (La vision du juge de Colmar.)

« — Accusée levez-vous ! dit le président.

» Un mouvement se fit au banc hideux des pétroleuses, et quelque chose d'informe et de grelottant vint s'appuyer contre la barre. C'était un paquet de haillons, de trous, de pièces, de ficelles, de vieilles fleurs, de vieux panaches, et là-dessous une pauvre figure fanée, tannée, ridée, crevassée, où la malice de deux petits yeux noirs frétillait au milieu des rides comme un lézard à la fente d'un vieux mur. » *Ib.* (Les fées de France.)

2. *S'agit-il d'un paysage, d'un phénomène, etc.*, le plus souvent on y découvrira des *aspects successifs*.

Ex. : 1. Voici comment, dans une simple note de voyage, H. Taine* a dépeint le paysage qu'il a vu *entre Gand et Bruges* :

« Sept heures et demie du matin. Toute la campagne est dans le brouillard blanc que la sérénité de l'air dépose chaque matin *sur le sol*.

» Tout est noyé *d'abord*, et *dans les premiers moments*, quand la vapeur est épaisse encore, c'est une mousseline froide de suaire et de morte. *Au haut du ciel*, pourtant, le soleil brille de toute sa force ; on le devine à l'illumination vague qui perce la blancheur.

» Elle devient plus vive, et *par degrés* les arbres mouillés apparaissent ; les bois nagent dans une brume palpable et mourante qui traîne autour d'eux. Les haies et les herbes semblent sortir de l'eau : chaque touffe dégoutte et les gouttelettes luisent comme des perles.

» *Le brouillard devient plus mince*, ce n'est plus qu'une gaze et le paysage s'ouvre encore demi indistinct à distance, estompé, flottant ; simple dessin émoussé qui n'arrive pas à la couleur. Mais la blancheur virginale de tous les fonds est incomparable et, du côté de l'ouest, les lignes de peupliers, les rigoles d'eau, les cultures, les lointains apparaissent dans un ton blanc, si pâle, si doux, si fin, qu'il n'y a rien au-dessus. »

2. Lisez au n° 137, les vers de Sully-Prudhomme* : vous verrez « toute une cathédrale » *s'illuminer peu à peu* en pleine nuit d'hiver.

3. Jos. de Maistre, *Une nuit d'été à Saint-Pétersbourg*. **MF**. 1114 . 270. — Chateaubriand, *La première des deux perspectives de la nature*. Ibid. 311. — Id., *L'Ouragan dans le désert*. **MF**. 115 . 365. — Lacordaire, *La Bénédiction papale*, 39e Conférence. 1836. **MF**. 1114 . 506. — de Champagny, *Les jeux du cirque*. **MF**. 115 . 515.

Dans les rares *cas où la chose vue est absolument immobile,* on dirigera le regard du spectateur d'abord sur le premier plan, puis plus loin, et ainsi de suite, ou en sens inverse.

Ex. : Dans Chateaubriand, *Deux perspectives de la nature*. **MF**. 1114 . 311. La scène sur la terre n'était pas moins ravissante, etc.

Il faut éviter les longueurs.

Ex. : Voici comment, en quelques lignes, Fénelon décrit la mort de Bocchoris, roi d'Égypte : « Je le vis périr ; le dard d'un Phénicien perça sa poitrine ; les rênes lui échappèrent des mains ; il tomba de son char sous les pieds des chevaux. Un soldat lui coupa la tête, et, la prenant par les cheveux, il la montra comme en triomphe à toute l'armée. »

Le tableau est complet. *Tout ce qu'on ajouterait ne ferait rien voir de plus et ferait languir le récit.*

211. — **Les modèles.** — Homère est le maître incontesté. C'est à lui qu'il faut demander avant tout *l'intelligence pratique* des lois que nous venons de formuler.

Les classiques latins se sont inspirés des chefs-d'œuvres grecs, mais en gardant leur originalité.

Le XVIIe siècle est parvenu à la même supériorité en ce qui regarde la peinture du cœur humain ; mais, en général, ses écrivains n'ont pas su regarder les champs, les bois, la mer, etc. (Voyez n° 145.)

Le Romantisme a provoqué une réaction qui eût été salutaire, si elle eut pu se garder des excès dans lesquels elle est tombée. Les contemporains de Louis XIV ne donnaient que *l'idée* des spectacles qu'ils prétendaient évoquer par leur plume ; les nôtres en donnent *la sensation ;* mais trop souvent ils ne donnent *que la sensation,* et de plus, celle-ci est d'un homme où l'esprit est dominé par la matière.

§ 2. — Les grands genres de la Description.

212. — **Point de vue de la classification.** — La description se ressent profondément du *but* que poursuit son auteur.

Pour bien se rendre compte des *conséquences pratiques* qui découlent de ce fait général par rapport au travail de la composition, il importe de distinguer QUATRE GENRES DE DESCRIPTIONS : *la description poétique*, *la description oratoire*, *la description historique* et *la description technique*.

213. — **La description poétique** est la description par excellence. C'est d'elle que nous nous sommes occupés exclusivement jusqu'ici.

Elle a pour BUT de communiquer au lecteur la vision même d'un spectacle qui a impressionné l'écrivain et de provoquer, par cette vision, l'impression qu'il a éprouvée. *Vision et impression doivent être marqués au coin de la vérité et de la justesse.*

Beaucoup d'hommes rejettent cette loi. D'après eux, dès que le poète rend avec force ce qu'il a vu et ce qu'il a senti, son œuvre serait belle.

Il importe donc de bien préciser en quoi consiste la VÉRITÉ DE LA VISION.

Chaque *spectacle* a un *caractère* et un *symbolisme* (n° 139) *qui lui sont propres*. Tout le monde ne les découvre pas ou, du moins, ne parvient pas à les démêler avec netteté ; mais lorsque quelqu'un les exprime ou prétend les exprimer, il suffit d'avoir du bons sens pour reconnaître s'il dit vrai ou s'il se trompe.

Le poète est tenu de se conformer à ce jugement universel.

Ex. : *Pour tout le monde*, la vue du golfe de Naples dégage la joie, l'enchantement de vivre ; celle de la mer du Nord déchaînée sur ses rivages, suggère l'horreur ; celle du Sahara respire la désolation, le désespoir... C'est bien là le caractère de chacune de ces scènes.

De même, *tout le monde* comprend le sens attribué aux tableaux développés dans les allégories que nous avons citées au n° 142.

De même encore, *tout le monde* éprouve comme un saisissement en lisant, dans l'*Histoire du second empire* par P. de la Gorce (t. VI, p. 350), cette circonstance du départ de Napoléon III pour le théâtre de la guerre, le 28 juillet 1870 : « Malgré la saison, la lumière était pâle, le ciel chargé de nuages, et déjà quelques feuilles séchées s'éparpillaient sur le sable des allées (du parc de Saint-Cloud). C'était plus que triste, a dit un témoin oculaire, c'était lugubre. »

Le cardinal Manning, relatant la proclamation du dogme de l'infaillibilité pontificale, écrit : « Pendant que la votation s'opérait, un orage éclata sur Saint-Pierre et sur Rome ; c'est au bruit du tonnerre et à la lueur des éclairs, comme autrefois sur le mont Sinaï, que fut promulguée cette Constitution qui doit sauver le monde en sauvant la vérité, l'autorité et l'unité (1). »

Ces rapprochements sont naturels. Ils ne sont obscurs pour personne.

Au contraire, personne ne parvient à deviner les énigmes de Stéphane Mallarmé et des autres sphinx de Décadentisme.

Voici un MODÈLE DE DESCRIPTION POÉTIQUE. *Les éléphants*, par Leconte de Lisle*.

(1) MANNING, *Histoire du Concile du Vatican*, Paris, Palmé, 1872, p. 103.

Cette pièce donne la sensation intense de la *solitude absolue*, de *l'absence complète de toute végétation et de tout être vivant*, qui sont la *caractéristique du désert*.

Le poète s'efface. Il ne se met pas en scène ; il ne nous dit pas ce qu'il voit ; il fait mieux ; il nous fait assister nous-mêmes au spectacle qu'il contemple.

Voici d'abord la plaine, infinie, nue, brûlante, silencieuse, morte :

Le sable rouge est comme une terre sans limite,
Et qui flambe, muette, affaissée en son lit.
Une *ondulation immobile* remplit
L'horizon aux vapeurs de cuivre *où l'homme habite*.

Nulle vie et nul bruit.

Pour faire sentir le vide immense de ces régions désolées, il insiste sur la distance qui les sépare des parages où la vie habite et il fait remarquer que le seul et minuscule vestige de vie que nous puissions y découvrir : « un boa, qui, gêné par la chaleur, fait onduler son dos dont l'écaille étincelle ».

Tous les lions repus
Dorment au fond de l'antre *éloigné de cent lieues*,
Et la girafe boit dans les fontaines bleues.
Là-bas, sous les dattiers des panthères connus.

Pas un oiseau ne passe en fouettant de son aile
L'air épais, où circule un immense soleil ;
Parfois quelque boa, chauffé dans son sommeil,
Fait onduler son dos dont l'écaille étincelle.

Tel l'espace enflammé brûle sous les cieux clairs.

Voici, maintenant, une scène animée, mais fugitive, dont le *contraste* fait encore plus ressortir le caractère de ce paysage de mort :

Mais tandis que *tout dort* aux *mornes solitudes*,
Les éléphants rugueux, voyageurs lents et rudes,
Vont au pays natal à travers les déserts.

Le poète les montre *apparaissant au loin, puis approchant de plus en plus, passant devant nous, s'éloignant, et enfin, disparaissant à l'autre bout de l'horizon.*

D'un point de l'horizon, comme des masses brunes,
Ils viennent, soulevant la poussière, et l'on voit,
Pour ne point dévier du chemin le plus droit,
Sous leur pied large et sûr crouler aux loins les dunes.

Celui qui tient la tête est un vieux chef. Son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine ;
Sa tête est comme un roc, et l'arc de son échine
Se voûte puissamment à ses moindres efforts.

Sans ralentir jamais et sans hâter sa marche,
Il guide au but certain ses compagnons poudreux ;
Et, *creusant par derrière un sillon sablonneux*,
Les pèlerins massifs suivent leur patriarche.

L'oreille en éventail, la trompe entre les dents,
Ils cheminent l'œil clos. Leur ventre bat et fume,
Et leur sueur, dans l'air embrasé, monte en brume ;
Et bourdonnent autour mille insectes ardents.

Remarquez l'art avec lequel le peintre présente chaque détail dans l'ordre dans lequel il apparaît en réalité à nos yeux, étant donné le poste d'observation que nous sommes censés occuper. Remarquez encore comment nous voyons d'abord un individu, le plus typique de la file, puis cette file elle-même. Remarquez enfin combien les traits sont choisis avec bonheur, avec sobriété, et en même temps combien, par leur précision, ils sont vivants et suggestifs. Rien n'est vague.

Voici maintenant, *nouveau contraste*, la perspective des régions riantes, fertiles, animées, vers lesquelles se dirigent les animaux voyageurs.

Mais qu'importent la soif et la mouche vorace,
Et le soleil cuisant leur dos noir et plissé !
Ils rêvent, en marchant, du pays délaissé,
Des forêts de figuiers où s'abrita leur race.

Ils reverront le *fleuve* échappé des *grands monts*,
Où nage en mugissant l'*hippopotame* énorme,
Où, blanchis par la lune et projetant leur forme,
Ils descendaient pour boire en écrasant *les joncs*.

Deux vers reportent l'attention sur la plaine aride :

Ainsi, pleins de courage et de lenteur, ils passent
Comme *une ligne noire*, au *sable illimité*.

Enfin, deux vers énergiques nous replongent dans la solitude et la font retomber sur nous en nous accablant de son poids :

Et le désert *reprend son immobilité*
Quand les lourds voyageurs *à l'horizon s'effacent*.

214. — **La description oratoire** ou **tableau** ne diffère de la description poétique que par l'intention de l'auteur. C'est la peinture animée d'*un fait* ou d'*un symbole* présentée dans le but d'aider à produire la persuasion en agissant sur l'imagination et, par elle, sur le cœur (n° 40).

Ex. : *Début de la 56me Conférence du P. Monsabré* — « En lisant l'histoire du grand siècle, vous avez dû vous représenter les vastes et magnifiques salles du palais de Versailles, remplies d'une foule somptueuse choisie parmi les plus nobles familles de France. Princes, ducs, mar-

quis, comtes, barons, tout ce monde se félicite d'être admis aux honneurs d'une présentation ; tout ce monde attend respectueusement le grand monarque, qui daignera, tout à l'heure, lui donner un sourire en passant ; tout ce monde se communique à mi-voix ses impressions et ses espérances.

» Après une longue et fatigante station, on entend enfin le pas mesuré des gardes et la voix des officiers de service qui crie : « Messieurs, le Roi ! » — Silence et profonde émotion. Louis XIV paraît et s'avance solennellement à travers les rangs pressés de cette foule humblement courbée devant sa royale majesté.

» Je n'ai point à vous dire si Louis XIV méritait tant d'honneurs ; mais je sais qu'avec toutes ses gloires, de naissance, de gouvernement et de conquêtes, il n'est qu'un tout petit monarque en comparaison de celui que je vous annonce aujourd'hui : « Messieurs, le Pape. »

Quel est le but de l'orateur ? Evidemment d'introduire son sujet et d'en donner une haute idée.

Autres exemples : Chateaubriand, *Mort du chrétien*. **MF**. 115 . 353. (But : Montrer l'excellence de la Religion qui produit de tels effets.) — Lacordaire, *La bénédiction papale*. **MF**. 114 . 506. (But : Mettre en relief la puissance de la papauté et le triomphe du catholicisme.) — Massillon, *La Mort du pécheur*. (But : Détourner du péché en montrant les terrifiantes conséquences qu'il entraîne.) — Monsabré, *Le roc de la Papauté*. **MF**. 115 . 590. (But : *Symboliser* l'indéfectibilité pontificale.)

215. — La description historique s'attache à faire revivre dans notre esprit les scènes du passé *tel qu'il est possible de les reconstituer à l'aide de documents*.

L'historien ne peut inventer : il doit être en état de prouver l'exactitude des moindres traits que trace son pinceau.

Ces conditions sont réalisées dans la page que voici, tirée de l'ouvrage du P. Lapôtre sur *L'Europe et le Saint-Siège à l'époque carolingienne* (1). L'historien veut faire comprendre l'émotion ressentie à la cour de Byzance par le jeune Siméon, fils de Boris, roi des Bulgares, au spectacle du merveilleux appareil de la majesté impériale, où tout était savamment combiné en vue de produire l'image et de donner l'impression d'une puissance surhumaine.

« Quelle éblouissante féerie pour un enfant encore à demi sauvage que les solennelles réceptions dans le grand triclinium de la Magnaura (2), quand les princes, les ambassadeurs étrangers venaient faire la triple adoration aux pieds du Basileus, trônant mystérieusement dans la concha, à demi caché dans un arbre au feuillage d'or, et de toutes parts gardé par des fauves aux flancs d'airain revêtu d'or ! De quels yeux, à la fois épouvantés et ravis, le petit Bulgare voyait tout d'un coup, lorsque les adorateurs approchaient du trône, les grands lions, paisiblement couchés, se redresser sur leurs pattes, remuer furieusement la queue, ouvrir la gueule, et, la langue vibrante, pousser des rugissements formidables, tandis que, sur toutes les branches de l'arbre d'or, chantaient, sifflaient, roucoulaient, chacun suivant sa nature artifi-

(1) Paris, Picard et fils, 1895.

(2) Vaste édifice près du palais.

cielle, des oiseaux d'or aux mille formes. Et lui, le grand, le divin Autocrator, à peine visible tout à l'heure sur un trône qui touchait à terre, apparaissait maintenant presque à la voûte, toujours sur son trône, mais dans un costume plus majestueux, resplendissant sous la chlamyde de pourpre brodée d'or, le front éclairé du feu des pierreries du stemma impérial.»

Toutes ces « prestidigitations » du cérémonial byzantin sont rigoureusement historiques. On ne peut en dire autant du tableau de Carthage que Flaubert* a tracé dans *Salammbo**, ni de celui de la Rome de Néron que Sienkiewicz a tenté dans *Quo Vadis**.

— A la description historique se rattache l'**Éthopée** ou *tableau des mœurs*. Elle diffère du tableau en ce qu'*elle parle beaucoup moins à l'imagination*. Elle dépeint soit un homme, soit une catégorie d'hommes, leur caractère, leurs qualités, leurs défauts. Parfois elle compare ou elle oppose deux personnages ou deux sociétés, cités, peuples ; c'est le PARALLÈLE.

Ex. : A. *Portraits d'individus* : Bossuet, *Condé*. (Oraison funèbre de ce prince.)— *Cromwell*. (Or. fun. de la Reine d'Angleterre.) — Jos. de Maistre, *Voltaire*. (Soirées de Saint-Pétersbourg, 4e entretien.) — Montesquieu, *Alexandre*. **MF**. 1114. 190. — Lacordaire, *Luther*. **MF**. 1114. 505. — L. Veuillot, *Bugeau — Saint-Arnaud*. (La guerre et l'homme de guerre.) — Timone (Cormenin), *Le livre des orateurs ; Mirabeau, Napoléon, Berryer, Thiers, O'Connel*, considérés comme orateurs politiques.

B. *Nations, catégories* : Bossuet, *Le jeune homme*. **MF**. 1114. 72.— *Les Romains*. **MF**. II5. 115. — Chateaubriand, *Les Arabes*. **MF**. 1114. 315. — Lacordaire, *Le chrétien*. Ib. 507. — La Bruyère, *Le Diseur de Phébus ; L'Homme universel ; Le Fat ; Le Courtisan*. **MF**. II5. 184 et suiv. — *Zenobie ou la vanité de la magnificence ; Pamphile ou le Vaniteux*. **MF**. 1114. 159 et suiv. — Lamartine, *L'Ermite du cap San-Angelo*. **MF**. II5. 424. — Vauvenargues, *Titus ou l'activité*. **MF**. 1114. 236. — *Ménalque ou l'esprit moyen*. Ib. 237. — Le P. Félix, *Le Joueur*. Ib. 594.

216. — La description scientifique ou technique *fait connaître, d'après les observations de l'art ou de la science* (géographie, géologie, histoire naturelle, physique, etc.) :

1° *La configuration extérieure* et, s'il y a lieu, *la structure interne* et *l'action d'un être matériel quelconque*, produit soit par l'art ou l'industrie (tableau, statue, machine, instrument d'optique, etc.), soit par la nature (pli de terrain, chaîne de montagnes, cristaux..., plantes, arbres, graines, fleurs, feuilles..., animaux, leurs organes, fonctions, mœurs...) ;

2° *Les phénomènes naturels* (réaction chimique, dilatation des corps, étincelle électrique, jeu des organes...).

— Le grand mérite de la description technique est l'*exactitude*, la *clarté* et la *méthode*. Ces qualités peuvent d'ailleurs très bien s'allier aux charmes du style.

Exemples. — 1. Mgr Bougaud. *Le tableau d'Ary Scheffer : Sainte Monique et saint Augustin.* « Avez-vous vu quelquefois la belle peinture d'Ary Scheffer qui représente sainte Monique et saint Augustin au bord de la mer ? Saint Augustin est assis au premier plan. C'est un jeune homme d'une trentaine d'années. Sa figure est pâle, fine, un peu triste encore, comme un malade qui a beaucoup souffert et qui entre en convalescence ; ses yeux sont noirs, profonds, pas assez trempés peut-être de sensibilité et de tendresse, mais pleins du plus beau feu ; sa bouche pensive et fermée, comme celle d'un homme habitué au travail de l'esprit. Des cheveux courts, taillés en rond autour de la tête, laissent voir un front large, sur lequel tombe un rayon de lumière, symbole de l'état où est maintenant cette puissante intelligence. Le coude du bras droit est appuyé sur le genou, et l'avant-bras semble se relever pour soutenir une tête fatiguée ; mais la tête n'a plus besoin d'appui : elle est droite, un peu renversée en arrière, afin de laisser au regard la liberté de se diriger vers le ciel. De sa main gauche, Augustin presse les mains de sa mère, comme pour dire que si, après tant d'erreurs, de déceptions et de luttes, il peut maintenant lever vers Dieu un regard purifié et heureux, c'est à sa mère qu'il le doit.

» Et cette mère, qu'elle est radieuse à côté de lui ! Elle est tout entière dans la lumière, tandis qu'Augustin est encore un peu dans l'ombre, ainsi qu'il convient à un pénitent ; et elle le domine de toute la tête, pour montrer qu'elle l'a précédé et que, jusqu'ici, elle est montée plus haut que lui dans la vérité et dans l'amour. Sous l'épanouissement de sa figure qui rayonne de joie, j'aurais aimé qu'on pût apercevoir la trace effacée de ses larmes ; mais que ses yeux sont beaux, comme tous les yeux, du reste, qui regardent le ciel ! que cette bouche entr'ouverte laisse bien voir ce qu'il y a de tendresse dans cette âme aimante ! et que voilà bien la joie pure, sereine, reconnaissante, d'une mère qui a retrouvé son fils ! Vêtue de blanc, enveloppée de longs voiles qui retombent ainsi que des ailes au repos, on dirait qu'elle n'attend que le signal de s'envoler ; et, dans l'état où elle est, ayant ramené à Dieu son Augustin, le laissant chrétien, repentant, en voie de devenir un saint, elle s'envolerait en effet, si de ses deux mains elle ne pressait la main de son fils. Voilà ce qui la retient encore. Mais en regardant de près ces deux mains, qui sont serrées plus qu'elles ne serrent et qui vont s'entr'ouvrir, on pressent que cette dernière étreinte ne la retiendra pas longtemps. » (*Vie de Sainte Monique*. Introduction.)

2. V. Van Tricht, S. J. *Les papilles ou corpuscules du tact.* « On les rencontre par tout le corps, mais principalement dans la peau de la paume des mains et surtout de la pulpe des doigts. Meissner en a compté 108 dans l'espace d'une ligne carrée, à la face palmaire de la phalange onguéale de l'index.

» Si l'on fait une coupe perpendiculaire de la peau de ces régions, on rencontre d'abord une membrane mince et légère, l'épiderme, composée de trois couches distinctes. La couche cornée que nous voyons se soulever ou s'épaissir sous l'action prolongée du frottement ou de

la pression ; le réseau muqueux de Malpighi ; et la couche pigmentaire à laquelle nous devons d'être blanc, jaune, olive, marron... que sais-je ? Après l'épiderme, apparait le derme ou chorion ; c'est la partie résistante ou épaisse de la peau. La surface externe est parsemée de petites éminences rougeâtres plus ou moins prononcées, auxquelles on a donné le nom de papilles. Mais quand on examine au microscope une section du derme traitée par l'acide acétique, on aperçoit bientôt, parmi les diverses papilles qui s'y trouvent étalées, une différence fondamentale ; les unes (papilles vasculaires) ne contiennent pas de nerfs ; les autres (papilles nerveuses) renferment un petit organe ellipsoïde ou sphérique, avec lequel une ou plusieurs terminaisons nerveuses se mettent en rapport. Ce sont les corpuscules du tact. La fibre terminale du nerf pénètre dans ces petites capsules par la base et les tapisse à l'intérieur, en se promenant en spirale sur toute leur surface interne. De la sorte, le nerf se présente sous la forme d'un ressort à boudin d'une délicatesse extrême, prêt à céder sous la moindre pression exercée au sommet du corpuscule, prêt aussi à rebondir et à osciller dès que la cause externe de la pression aura été abolie et même pendant qu'elle persiste. » (*Précis historiques.* 1873, p. 367.) — Voyez du même auteur: *L'oreille de l'homme.* Ibid. p. 104. — *Le phénomène physique de l'audition.* Ibid. p. 105.

§ 3. — **Exercices.**

217. — Quand l'élève s'est acquis une certaine *souplesse de style* et une certaine *fécondité intellectuelle* par les exercices indiqués plus haut (nos 152 à 159 et 196 à 200), il s'essayera à la *composition proprement dite* en faisant de *petites* descriptions.

Il ne se préoccupera pas de donner de l'inédit (n° 207). C'est trop tôt. En attendant que les hautes études l'aient rendu capable d'agir en initiateur, il se préparera de loin à cette tâche, en apprenant à exposer, *à sa manière,* les sensations qu'il a éprouvées, les idées et les connaissances dont il s'est rendu maître.

La description poétique lui révélera les secrets de la mise en scène; *la description historique et la description technique* l'habitueront à gouverner son imagination et à la mettre au service de la pensée.

218. — Description poétique. — N'allez pas chercher le sujet bien loin. Décrivez ce que vous avez sous les yeux, mais observez-le bien.

Voici comment M. René Bazin dépeint le *labourage d'un champ :*

« Un coup de fouet fit plier les reins à la jument de flèche ; les quatre bœufs baissèrent les cornes et tendirent les jarrets ; le soc, avec le bruit de faux qu'on aiguise, s'enfonça ; la terre s'ouvrit, brune, formant un haut remblai qui se brisait en montant et croulait sur lui-même, comme les eaux divisées par l'étrave d'un navire. » (*La terre qui meurt.*)

Vous trouverez sans peine des thèmes de ce genre, par exemple : Paysage d'hiver à... tel endroit déterminé)... — Un orage à... — Incendie de telle maison, telle usine... — Bénédiction

du T. S. Sacrement du haut du reposoir de la place de Meir, à Anvers, le 15 août. — Un enterrement à... — Le champ de foire à... — La revue à... — Courses de chevaux ou régates à...

219. — Description historique. — Tout ce que vous pouvez entreprendre dans ce genre pour le moment, c'est de donner un corps aux connaissances forcément rudimentaires que vous possédez, en faisant le *portait animé d'un personnage illustre* ou *le tableau d'une époque*, selon les vues qu'on vous a données.

Ex. : Inspirez-vous d'un moment, d'un centenaire, d'une occasion quelconque pour faire revivre, dans un TABLEAU *pittoresque*, mais *aussi fidèle que possible*, les hommes et les événements dont ils évoquent le souvenir.

Par exemple, les cromlechs de l'Armorique, la statue de Charlemagne à Liége, celle de Godefroid de Bouillon à Bruxelles, celle d'Artevelde à Gand et la cloche *Roeland* du beffroi de cette même ville, rappellent respectivement les Celtes, l'empire chrétien d'Occident, les croisades, les communes. Les ruines de l'abbaye de Villers redisent en quelque sorte la vie des anciens moines, leurs études, leur action civilisatrice, la destruction de leurs monastères, etc.

220. — Descriptions techniques. — Observez, puis décrivez :

Un pont — une écluse — le barrage de la Gileppe — l'estacade d'Ostende — un bateau — un paquebot — un cuirassé — le port d'Anvers — le service hydraulique de la même ville (château d'eau, canalisation, grues hydrauliques, arrosage, etc.) — un tram électrique, etc.

Les hôtels de ville de Bruxelles, de Louvain — les cathédrales d'Anvers, de Malines, de Tournai — le beffroi de Gand — les halles de Bruges, etc.

Un tableau : *La Descente de Croix*, de Rubens ; *Le Duc d'Albe devant les cadavres des Comtes d'Egmont et de Hornes*, de Gallait ; *L'angelus*, de Millet, etc.

La grotte de Han — les rochers de la Meuse — une caverne préhistorique — un tumulus, etc.

Faites connaître un phénomène naturel, une expérience, une industrie, etc., les lois qui les régissent ou qui s'en dégagent, les applications qu'on peut en faire, etc., en ayant soin de donner à l'expression une forme littéraire et captivante. — Prenez pour modèle les conférences scientifiques du P. Van Tricht.

Ex. : La pression atmosphérique et sa découverte (le fameux principe « la nature a horreur du vide » ; les fontainiers de Florence et Galilée — Torricelli et le baromètre) — le cerf-volant (construction, ascension, suspension en l'air) — les montgolfières et les ballons — une mine de charbon — une briqueterie — une carrière — le phonographe — le téléphone, etc.

CHAPITRE II

LA NARRATION

221. — Narrer, c'est *raconter*, faire *le récit d'une action*.

Le sens commun, accusé par le langage universel, distingue entre la description et la narration : cette distinction n'est donc pas arbitraire, mais fondée sur la réalité.

Il importe de bien saisir le propre de la narration.

Pour procéder avec plus de sûreté, nous analyserons quelques modèles, puis, *par induction*, nous rechercherons *l'essence* de la narration, *ses lois*, *ses genres*.

§ 1er — Analyse de modèles

222. — 1er Type : Action mouvementée : incidents, péripéties. — *La Barque* (OCTAVE FEUILLET*, *Histoire de Sibylle**).

Sibylle de Férias, orpheline en âge de faire sa première communion, passe par une crise profonde dont ses grands-parents ignorent la cause. Comme la suite du récit que l'on va lire le révèle, l'enfant éprise d'idéal a été « froissée dans la pureté de son goût » par la dévotion peu éclairée de certaines personnes ; d'autre part, l'austérité sèche mais correcte d'une gouvernante huguenote l'a fascinée. Elle en est venue à douter de la religion de ses pères. En proie à une noire mélancolie, la voici sur la haute falaise de Férias, dans le cimetière qui entoure la petite église.

1. EXPOSITION : « *Devant elle* s'étendait le livide océan, grondant, soulevé, terrible : des légions de vagues, dressant leurs crêtes écumantes, se précipitaient sur les falaises et en mordaient la base avec de confuses et sauvages clameurs, auxquelles se mêlaient les plaintes aiguës du vent, et, par intervalles, quelques fragments de psalmodie sacrée qui s'élevaient de l'église voisine. Un lourd ciel d'automne où fuyaient en désordre des masses de nuages pareilles à des fumées d'incendie, achevait de répandre sur cette scène un caractère saisissant de mélancolie et même de désolation...

Brusquement des cris de femme se firent entendre *derrière elle* dans l'enceinte du cimetière. *Sybille se leva aussitôt et vit* s'agiter avec un air de désordre et d'effroi le petit groupe de fidèles qui, n'ayant pu trouver place dans l'église, stationnait suivant l'usage sur le seuil du porche. Quelques-uns était montés sur des tombes, d'autres sur le mur du cimetière et tous dirigeaient vers le large des regards empreints d'une curiosité fiévreuse. *Sybille découvrit bientôt* l'objet de cette alarme : c'était une grosse barque de pêche qui venait d'apparaître à l'angle de la falaise, et qui semblait lutter péniblement contre la violence des vents et de la mer. Elle avait perdu une partie de sa voilure et laissait voir d'autres signes de détresse évidents pour l'œil le moins exercé. Cette barque devait appartenir à quelque port voisin, le petit havre de Férias ne pouvant abriter derrière sa grossière jetée en pierres sèches, que des chaloupes de la plus faible dimension, qui toutes d'ailleurs s'y étaient réfugiées depuis la

veille. L'anse de Férias cependant pouvait offrir une certaine sécurité relative, grâce à une série de roches et de hauts-fonds qui la fermaient d'un côté et lui formaient, en s'avançant au loin dans la mer, une sorte de jetée naturelle. Bien que couverte aux trois quarts par le flot, cette ligne d'écueils et de bancs de sable n'en protégeait par moins ce point de la côte contre les lames du large. C'est la pointe extrême de ces récifs que la barque, qui était alors en vue, s'efforçait de doubler en ce moment, avec l'intention manifeste de chercher dans le havre de Férias le seul refuge qu'elle pût désormais espérer.

II. Nœud. — 1. Cependant, au bruit de l'événement, l'église avait été désertée et une foule bourdonnante, au milieu de laquelle figurait le curé lui-même, encore revêtu des ornements du culte, se pressait sur le bord de la falaise et commentait avec animation les manœuvres désespérées de la barque en péril. On voyait alors distinctement les trois ou quatre hommes qui la montaient, les uns s'efforçant d'assujettir les haillons de la toile qui leur restaient, les autres paraissant vider des eaux par-dessus le bord, tous déployant une activité convulsive. On croyait même de temps à autre entendre leurs cris. M. de Férias et le curé, profondément émus de ce spectacle, supplièrent les pêcheurs du village de mettre une chaloupe à la mer et d'essayer de porter secours à ces malheureux ; mais les plus libérales promesses du marquis échouèrent : le meilleur canot du port, lui fut-il répondu, serait chaviré en deux temps par une mer pareille ; on plaignait ces pauvres gens, mais on ne voulait pas se perdre à plaisir avec eux.

2. Depuis une longue demi-heure, la barque affolée se maintenait laborieusement à la hauteur du petit cap sans pouvoir le franchir, quand soudain deux ou trois embardées plus heureuses la portèrent au delà de cette limite fatale qui seule semblait la séparer du salut. On entendit sur la falaise un cri de joie, qui l'instant d'après se changea en une exclamation de terreur et de pitié : la barque venait d'être rejetée sur la pointe même du cap. Pendant deux ou trois minutes, elle talonna violemment contre les aiguilles rocheuses qui signalaient l'extrémité du haut fond ; puis elle bondit avec la vague, tomba brusquement sur le flanc comme un animal blessé et ne se releva pas. Elle ne fut préservée d'une destruction immédiate que par quelques récifs invisibles entre lesquels sa quille paraissait être engagée ; mais chaque coup de mer qui venait alors l'assaillir en la couvrant d'écume, semblait devoir en emporter les épaves flottantes. Au milieu de ce désordre, on pouvait encore distinguer les hommes de l'équipage, l'un deux couché sur le plat bord, les autres suspendus aux agrès. Il n'y avait plus qu'à souhaiter un prompt dénoûment à l'agonie de ces infortunés perdus sur ce débris entre l'abime bouillonnant qui les séparait de la côte et la plaine morne de l'océan, sur laquelle s'étendaient déjà les ombres du soir.

3. Parmi la foule qui assistait du haut de la falaise à ce drame cruel, le silence s'était fait : il n'était plus troublé que par les sanglots de quelques femmes. L'une d'elles éleva la voix tout à coup d'un ton suppliant :

— Monsieur le curé ! s'écria-t-elle, monsieur le curé !

Sa pensée fut comprise aussitôt : il y eut un murmure d'approbation, puis tous les hommes se découvrirent et presque tous s'agenouillèrent. *Sybille, qui avait suivi avec toute l'ardeur de son âme les moindres détails de cette scène, fut alors étonnée du caractère imposant que prit soudain la simple physionomie du vieux curé.* Il était monté sur la roche où elle-même s'était assise quelques instants auparavant : le vent agitait ses cheveux gris sur son front et son pâle visage, tendu vers le ciel, avait une expression presque sublime de douleur et de foi. Il leva

une main dans la direction des naufragés et dit d'une voix un peu tremblante, mais fortement accentuée :

— Vous qui allez mourir — que je ne connais pas, mais que Dieu connaît, — je vous absous de vos péchés, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit !

Ayant prononcé ces paroles au milieu de la vive émotion des assistants, il se mit à genoux sur le rocher et demeura quelque temps prosterné dans l'attitude de la prière.

4. Quand il se releva, ses yeux se reportant avec angoisse vers la barque échouée, il vit qu'elle résistait encore, bien que sous l'effort des vagues elle fût agitée par intervalles de convulsions sinistres.

— Mais enfin, s'écria-t-il, puisque Dieu leur accorde un peu de répit, ne peut-on rien faire pour eux ? En êtes-vous bien sûrs mes amis ?

Un murmure négatif lui répondit.

— Au moins, reprit-il, on peut essayer, on peut s'en assurer... Mes amis, je vous en prie..., descendez avec moi sur la grève. Nous verrons mieux, nous jugerons mieux... Vraiment ce spectacle est insoutenable !

Se dépouillant alors à la hâte des ornements sacrés, il se mit à descendre le sentier rapide qui conduisait au village, entraînant la foule sur ses pas.

En ce moment, M. de Férias, qui avait tenté plusieurs fois de soustraire Sibylle aux douloureuses émotions de cette soirée, insista avec plus de force pour l'emmener au château.

— Oh ! non, dit-elle, je vous en supplie... Laissez-moi encore ..., je suis si heureuse !

— M. de Férias la regarda avec étonnement :

— Heureuse, mon enfant ? dit-il.

— Oh ! oui, bien heureuse !

Et, laissant son grand père réfléchir, non sans inquiétude, à la singularité de cette expression appliquée à de telles circonstances, Sybille suivit la foule en courant.

De la plage, l'aspect de la mer était effrayant. Elle déferlait furieusement sur ses rives avec des bruits de cataracte, et dans le bassin même que protégeait la petite jetée, les flots battaient avec force, entre-choquant les barques qu'on n'avait pas eu la précaution de retirer sur la grève. Deux ou trois même avaient coulé. Le brave curé, lui aussi, parut un instant découragé ; mais il jeta un regard sur la barque en perdition dont on apercevait les mâts, et, pris d'une résolution soudaine :

— J'irai seul s'il le faut, dit-il, mais j'irai !

Et avant qu'on eût pu songer à le retenir, il avait sauté dans une des chaloupes qui étaient amarrées au quai.

5. Cet incident excita dans la masse des curieux une rumeur mêlée de cris. Quelques hommes paraissaient hésiter, mais ils furent entourés aussitôt de femmes et d'enfants en pleurs qui s'attachèrent à leurs vêtements.

Cependant il y avait au nombre des spectateurs un personnage qui s'était fait remarquer jusque là, au milieu de l'agitation publique, par sa parfaite indifférence ; c'était un vieux pêcheur à la mine froide, revêche et railleuse, qui passait pour le plus fin matelot du bourg. Il se promenait à pas lents sur le quai, son bonnet de laine bleue enfoncé sur les sourcils, les mains plongées dans les poches de sa vareuse et une pipe à court tuyau entre les dents. On avait à plusieurs reprises réclamé les conseils de son expérience ; il s'était contenté de hausser les épaules sans daigner répondre. Ce bonhomme interrompit tout à coup son insouciante

promenade ; il ôta sa pipe de sa bouche, en secoua les cendres dans sa main, et la mettant à sa poche :

— Si le curé risque sa peau, dit-il, je risque la mienne.

En même temps, il se laissa glisser dans la chaloupe et s'occupa d'en détacher l'amarre ; mais le brusque dévouement du vieillard avait soulevé dans la foule un élan de généreuse sympathie, que les larmes et les prières des femmes furent désormais impuissantes à contenir. Un groupe tumultueux se précipita sur la marche du quai et une dizaine de voix mâles crièrent à la fois :

— Moi ! moi ! J'en suis ! Accoste ! vite !

Le vieux pêcheur fit un signe de la main :

— Trois avirons seulement avec le curé, dit-il, ce ne sera pas de trop, mais c'est assez !

Trois hommes descendirent aussitôt dans l'embarcation et se partagèrent les rames, tandis que le vieux pêcheur saisissait résolument le gouvernail : on entendit le bruit sourd des avirons broyant le plat-bord, et la chaloupe s'éloigna du quai. Pendant quelques minutes, on la vit s'élever et s'abaisser avec une sorte de régularité sur les eaux relativement calmes du petit bassin ; puis, dès qu'elle eut dépassé la jetée, elle n'avança plus que par bonds désordonnés, tantôt portée sur la croupe d'une vague, tantôt disparaissant à demi dans le creux des lames ; mais ce n'était déjà plus qu'avec peine que les regards des spectateurs pouvaient suivre les mouvements du frêle esquif dans lequel se concentraient pour eux en ce moment tous les intérêts de l'univers ; la nuit, accélérée par le sombre aspect du ciel, achevait de tomber, et la chaloupe se perdit bientôt dans le brouillard et dans les ténèbres.

6. L'anxiété publique, réduite alors, sans diversion aucune, au vide navrant de l'incertitude et des conjectures, s'éleva peu à peu à un degré d'intensité qui, pour quelques-uns des assistants, fut intolérable. Il fallut emmener quelques femmes et leur donner des soins. *M. et M^me^ de Férias, redoutant pour la sensibilité de Sybille l'effet de ces ébranlements, refusèrent de se rendre plus longtemps aux prières de l'enfant, et lui ordonnèrent de les suivre dans leur voiture ; mais leur détermination céda à une seule parole de Sybille :*

— Laissez-moi jusqu'à la fin, leur dit-elle, et ce soir même je n'aurai plus de secret pour vous, je vous dirai tout.

Même au milieu des poignantes préoccupations du moment, le marquis et la marquise ne purent accueillir sans un doux battement de cœur l'espérance de voir enfin se dissiper le mystère qui, depuis de longs mois, empoisonnait leur vie. Sans comprendre le rapport secret qui semblait exister entre les événements de cette soirée et les troubles de la pensée de Sybille, ils la connaissaient trop pour mettre en doute le sérieux et la sincérité de sa promesse. Ils se contentèrent donc de faire apporter de la voiture un supplément de châles et de fourrures, et l'enfant put rester, comme elle l'avait demandé, jusqu'à la fin.

Elle s'appuya contre une des bornes du quai, et ses yeux fatigués continuèrent d'interroger l'ombre épaisse qui tombait du ciel sur l'océan comme un rideau fermé. Autour d'elle, la foule, le plus souvent silencieuse, échangeait par intervalles quelques mots de découragement ou de timide espérance. Tous les bruits de l'océan étaient saisis avec avidité et interprétés avec inquiétude. De temps à autre, on croyait distinguer des sons lointains de voix humaines, des cris d'appel, de détresse, d'adieu peut-être. Quelques hommes qui étaient montés sur la falaise revinrent en disant que le bouillonnement de la mer autour des écueils y maintenait une sorte de clarté, mais qu'on n'apercevait sur la surface blanche des flots aucune trace de la chaloupe ni de la barque naufragée.

Une heure et demie environ s'était écoulée au milieu de ces transes, et l'on se disait que la moitié de ce temps eût suffit pour en revenir, quand l'attention fut légèrement distraite par un incident trivial : c'était une querelle qui s'élevait entre un des assistants et sa femme. Ce couple, après avoir discuté un instant à voix basse, en était venu à l'explosion. L'homme s'était offert un des premiers pour accompagner le vieux pêcheur, son confrère, dans le canot de sauvetage ; mais, pendant qu'il luttait contre l'énergique résistance de sa moitié, la barque était partie sans lui. Il en était inconsolable et, chose bizarre, à mesure que diminuaient les chances de jamais revoir le malheureux canot, les regrets de ce pauvre homme augmentaient. Après avoir longtemps ruminé à part lui sur ce texte, il n'avait pu y tenir. C'était sa femme qui l'avait arrêté ; sans elle, il serait là-bas avec les autres ; grâce à elle, il passerait le reste de ses jours pour un propre à rien, pour une demoiselle, pour un Anglais !

111. Dénouement. — Au milieu de ses récriminations, cet homme s'interrompit tout à coup, fit un pas en avant, et parut écouter avec une attention extraordinaire : un silence de mort régna aussitôt sur la foule.

— Je veux être Anglais tout de bon, si je n'entends pas un aviron... Mais ça ne peut pas être la chaloupe, car je n'en entends qu'un.

Il écouta de nouveau et tout le monde avec lui.

— J'y suis, reprit-il gaiement, je n'en entends qu'un, parce qu'il ne va pas ensemble... C'est le curé !

Un frisson d'émotion joyeuse, mais encore incertaine, courut dans la foule ; puis un cri, un seul, mais poussé par toutes les bouches à la fois, sur le rivage : on voyait la chaloupe remplie de formes indistinctes, se glisser peu à peu hors des ténèbres et s'avancer dans la brume, pareille aux barques chargées d'ombres de la mythologie antique.

Pendant le court intervalle qui sépara cette apparition du moment où la chaloupe accosta le quai, les transports des spectateurs tinrent de l'ivresse. Beaucoup sanglotaient avec bruit ; d'autres dansaient follement ; d'autres s'embrassaient avec effusion. On jeta à la hâte quelques fagots sur la plage et on y mit le feu. Le premier des gens de la chaloupe qui sauta à terre, écartant à grand'peine les flots de cette foule en délire, se retourna aussitôt pour tendre la main à celui qui le suivait : — c'était le curé. Ce brave homme ému lui-même jusqu'aux larmes, transi de froid et brisé de fatigue, chancela en mettant le pied sur la rive. On l'entoura, on le soutint, on le porta ; on le fit asseoir sur la quille d'un canot renversé, auprès des feux qu'on venait d'allumer. Pendant le trajet, chacun s'efforçait de toucher, de baiser ses mains, ses vêtements, sa vieille soutane en lambeaux ; il ne put que murmurer d'une voix éteinte :

— Mes amis ! mes bons amis !

Et il défaillit.

Quand il revint à lui après quelques minutes, son regard rencontra *le joli visage de Sybille, éclairé par les flammes du foyer improvisé ; l'enfant attachait sur lui des yeux humides et rayonnants d'extase.*

De retour au château, Sybille ouvre son cœur à ses grands-parents. Elle leur dévoile ses doutes et leur origine. Entre autres choses, *elle avoua, en insistant sur quelques particularités expressives, que la bonhomie et les habitudes familières du curé l'avaient souvent choquée et même irritée, cette physionomie un peu vulgaire contrastant péniblement avec l'image idéale qu'elle s'était faite d'un prêtre et d'un apôtre ; mais dans cette soirée même, l'abbé Renaud s'était tout à coup transfiguré à ses yeux. Au moment où il appelait sur les marins en péril de mort l'absolution suprême, au moment où il s'élançait seul au secours des naufragés, elle avait com-*

pris que le vrai Dieu et la vraie foi pouvaient seuls inspirer ces grandes paroles et ces grands dévouements.

ANALYSE. — Dans ce récit, les faits s'enchaînent de manière à former deux séries parallèles, *deux actions*, dont l'une est subordonnée à l'autre.

La première est *extérieure* et a pour centre le sort de la barque en détresse. L'autre est *intérieure* et se passe dans le cœur de Sybille. Les lignes consacrées à cette dernière action ont été imprimées en *italique*.

Les deux actions sont raccordées et forment un seul tout. Le drame extérieur de la barque provoque la crise intérieure par laquelle passe la jeune fille : *c'est avec celle-ci et à son point de vue que le narrateur nous fait assister aux événements.* De là l'UNITÉ du morceau.

Un premier tableau nous montre la barque en péril. Cette conjoncture constitue une SITUATION INITIALE, c'est-à-dire *un ensemble de circonstances d'où doit résulter quelque chose, et qui porte le spectateur à se demander* : « *Qu'en sortira-t-il ?* » Désormais toute l'attention est concentrée sur les malheureux en danger.

*On exprime ce caractère de l'action en disant qu'*ELLE SE NOUE.

Suivent ensuite *plusieurs tableaux* qui nous rapprochent de plus en plus du moment où les faits tranchent la question : « Périront-ils ou seront-ils sauvés ? »

Un *dernier tableau* nous fait voir le sauvetage.

Comme il a été dit, nous regardons cette scène avec Sybille, et certains incidents nous révèlent que les faits dont elle est témoin retentissent profondément dans son cœur.

Ici encore nous nous demandons : « Qu'en sortira-t-il ? »

On appelle :

EXPOSITION, le tableau qui dépeint la *situation initiale.*

NŒUD, l'ensemble des tableaux suivants qui sont autant de modifications de la situation première. Ces modifications ont pour cause des PÉRIPÉTIES, c'est-à-dire des *incidents qui dirigent soudain l'action vers une issue différente de celle qu'on entrevoyait.*

DÉNOUEMENT. *la situation finale* à laquelle aboutit tout ce qui précède.

223. — 2me type : Action simple. — *La tentation du lépreux* (XAVIER DE MAISTRE, *Le lépreux de la cité d'Aoste.* **MF.** II[5]. 530).

L'exposition fait sentir l'accès de noire mélancolie qui assaille le lépreux lorsqu'il perd son petit chien, unique compagnon et seule distraction de sa captivité ; puis l'espèce de coup de poignard qu'est pour lui la vue d'une scène de bonheur intime.

Le nœud montre l'infortuné au désespoir et sur le point de se suicider.

Le dénouement est amené par la lecture de la lettre que lui laissa sa sœur en mourant et qui lui rend le calme, la résignation et la joie.

224. — 3me type : Action à situation unique. — *Le départ de l'émigrant* (RENÉ BAZIN, *La terre qui meurt*).

André Lumineau, jeune paysan vendéen, a perdu à la caserne l'amour de « la terre », et s'est enfui de la métairie paternelle. Il va s'embarquer à Anvers.

Étranger, inconnu, las d'avoir passé la nuit dans un wagon et l'après-midi à courir les bureaux d'agences, il était assis sur des balles de peaux de mouton cerclées de fer, au milieu des docks du grand port, et il attendait l'heure de s'embarquer sur le paquebot qui l'emporterait.

Devant lui l'Escaut, roulant ses eaux en demi-cercle, les heurtait avec des remous profonds contre le quai, fleuve énorme qui sortait de la brume à gauche, tournait, et s'enfonçait à droite dans la brume, partout d'égale largeur et partout couvert de navires.

André suivait de ses yeux fatigués ces formes qui se croisaient, voiliers, steamers, barques de cabotage ou de pêche, toutes colorées du même gris par le brouillard et le jour finissant, et qui se mêlaient un moment, puis se dénouaient et glissaient, et divisaient leurs routes.

Il regardait surtout au-delà, les terres basses que le fleuve enveloppait dans son lit, les prairies saturées d'humidité, désertes, illimitées, et qui semblaient flotter sur la pâleur des eaux. Comme elles lui rappelaient le pays qu'il abandonnait ! Comme elles lui parlaient !

Ni les roulements des camions, ni les sifflets des commandants, ni les voix des milliers d'hommes de toutes nations, qui déchargeaient les navires autour de lui et s'agitaient sous les abris de tôle gaufrée, ne le pouvaient distraire. Il ne s'intéressait pas davantage à la grande ville étendue en arrière et d'où venait parfois, à travers la rumeur du travail, un carillon de cloches comme il n'en avait jamais entendu.

Cependant, l'heure approchait. Il le sentait à l'inquiétude qui grandissait en lui. Le bruit d'une troupe en marche le fit se retourner. C'étaient les émigrants qui sortaient des bouges où les agences les avaient parqués, et, traversant la place, formaient une longue colonne, grise aussi, dans la brume.

Les voici qui arrivent. Les premiers rangs s'engagent déjà entre les futailles et les piles de sacs entassés sur les quais. Ils piétinent dans la boue et se hâtent pour occuper les meilleurs coins de l'entrepont. D'autres suivent, hommes, femmes, enfants, jeunes et vieux confondus. On devine à peine leur âge. Ils ont les mêmes yeux tristes. Ils se ressemblent tous, comme les larmes. Ils ont mis pour le voyage, leurs plus mauvais vêtements, vestons informes, tricots, manteaux troués, mouchoirs bridant les cheveux, jupes de laine rapiécées, compagnons qui ont travaillé et souffert avec eux. Ils frôlent André Lumineau, immobile sur la balle de laine, et ne prennent pas garde à lui. Entre eux, ils ne parlent point, mais, dans leur procession hâtive, les familles groupées font des îles ; les mères tiennent les enfants par la main et les abritent du vent ; les pères, de leurs coudes écartés, les protègent contre la poussée. Tous portent quelque chose, un paquet de hardes, un pain, une poche fermée avec une ficelle. Et tous ont le même geste au même endroit du chemin. Quand ils débouchent des rues, là-bas, ils se dressent et se haussent un peu, toujours du même côté, vers les plaines de l'Escaut, vers les brumes plus claires qui indiquent dans le ciel la place du soleil déclinant ; ils fixent comme si c'était le leur, le petit clocher d'horizon qui se lève des terres invisibles. Puis ils tournent dans les docks ; ils découvrent le paquebot qui fume, les treuils qui roulent, le pont déjà noir d'émigrants. Alors, ils faiblissent. Ils ont peur. Plusieurs voudraient revenir en arrière. Mais tout est bien fini. L'heure est venue. Le billet de passage tremble au bout de leurs doigts. Les âmes seules retournent au pays, à la misère qu'on avait maudite et qu'on regrette, aux chambres désertées, aux faubourgs, aux usines, aux collines sans nom qu'on appelait « chez nous ». Et pâles, les pauvres gens se laissent pousser par le flot, et s'embarquent

André Lumineau les regarda longtemps sans se joindre à eux. Il cherchait un visage de Français. N'en trouvant pas, il se colla dans le rang, au hasard. Il portait par la poignée sa caisse noire qui dormait, voilà cinq jours, dans le grenier de la Fromentière. Il avait sur le dos son manteau de cavalerie, dont les boutons seuls avaient été remplacés. Les voisins lui jetèrent un coup d'œil indifférent et l'acceptèrent sans mot dire. Avec eux, il franchit les cent mètres qui le séparaient du navire, monta sur le plan incliné et toucha le pont que soulevait déjà la houle du fleuve.

Alors tandis que les autres, ceux qui avaient dans cette foule des parents ou des amis, se promenaient par groupes le long de la cage des machines ou descendaient par les échelles, il s'accouda au bordage, à l'arrière du bateau, et essaya de voir encore le fleuve et les prairies grises, parce que trop de souvenirs lui venaient ensemble, et que le courage allait lui manquer. Mais la brume avait sans doute épaissi, car il ne vit plus rien.

Près de lui, accroupie sur le plancher, il y avait une vieille femme, encore fraîche de visage, enveloppée dans une mante noire à collet, et dont la coiffe était fixée par deux épingles à boucle d'or. Elle tenait dans ses bras un enfant qu'elle berçait. André ne la regardait pas. Mais elle, qui ne pouvait reposer ses yeux nulle part, dans le tumulte et la confusion du navire en partance, les levait quelquefois vers cet étranger debout près d'elle, et qui pensait sûrement à la maison de chez lui. Peut-être avait-elle un fils du même âge. Un sentiment de pitié grandit en elle, et bien qu'elle sût, à ne pas en douter, que son voisin n'entendrait pas la langue dont elle usait, la vieille femme dit :

— U heeft pijn ?

Quand elle eut répété plusieurs fois, il comprit au mot « peine » et au ton qu'elle y mettait que la femme lui demandait : « Vous souffrez ? »

Il répondit :

— Oui, madame.

La vieille mère, de sa main blanche, toute froide, toute humide de brouillard, caressa la main de Driot, et le petit Vendéen pleura, en songeant à des caresses anciennes toutes pareilles, à la mère Lumineau, qui portait aussi une coiffe blanche et des dorures les jours de fête.

Un coup de sirène déchira l'air. L'étrave du grand paquebot chassa l'eau du fleuve et s'avança lentement, encore à moitié inerte et dérivant. Les émigrants, à l'instant où la terre leur manqua, s'effarèrent. Toutes les pensées prirent, dispersées, le chemin des abris anciens. Dans la nuit, le bel André Lumineau s'en allait...

Analyse. — *Ici, pas l'ombre d'une péripétie.* L'heure du départ a sonné pour le jeune émigrant. Il songe au pays natal qu'il vient d'abandonner ; il croit le revoir dans les plaines qui s'étendent devant lui ; il souffre.

« Partira-t-il ? » se demande le lecteur, et bientôt il le voit qui part mais qui part la mort dans l'âme.

C'est tout *le nœud* et tout *le dénouement*.

Et pourtant y a-t-il rien de plus dramatique, de plus poignant ?

§ 2. Essence, lois, genres de la narration.

225. — La narration est *la peinture animée d'un lambeau de vie humaine.*

La nature nous porte à prendre un vif intérêt au sort de nos semblables (1). Aussi, quand la narration est ce qu'elle doit être, elle identifie le lecteur avec le ou les personnages qu'elle fait mouvoir sous ses yeux : il vit, pense, craint, espère, agit, souffre, jouit avec eux.

Remarques. — 1° Les fables de La Fontaine et autres compositions analogues sont des narrations, parce que les animaux mis en scène par le fabuliste sont représentés comme des êtres intelligents, conscients et libres.

2° Dès que vous peignez *un cœur humain aux prises avec une situation*, vous faites une narration.

226. — La narration et la description. — La DESCRIPTION fait *voir* un objet, une personne, un acte. Pour décrire, il suffit de *savoir regarder, noter, rendre.*

La NARRATION introduit un *élément nouveau : le facteur psychologique.* Elle ne montre pas seulement *les dehors* et les sentiments qui s'y manifestent : elle en révèle les ressorts secrets ; *elle fouille le cœur humain et le met à nu* avec ses impressions les plus intimes, avec les mouvements qui l'agitent en sens divers, avec les résolutions cachées auxquelles il entraîne la volonté.

Pour narrer, il est indispensable de connaître l'homme. Là réside la grande difficulté de ce genre de composition.

Aussi, sur mille romans, à peine un seul a-t-il de la valeur. Dans la plupart, les aventures les plus invraisemblables se précipitent et s'enchevêtrent ; le véritable intérêt fait défaut.

227. — Lois de la narration. — On peut les réduire à trois :

1. **Vérité des caractères.** — Le CARACTÈRE est la *physionomie morale* d'un individu. Il est constitué par ses qualités et ses défauts saillants. Tout personnage mis en scène doit avoir un caractère bien défini, que l'action fait ressortir et qui se soutient pendant toute la durée de celle-ci.

Un homme qui s'est révélé franc et généreux, ou lâche et perfide, au début, ne peut pas démentir ces habitudes dans la suite ; il pourra bien, sous l'empire de certaines circonstances, changer de résolutions et de conduite, mais ses inclinations, ses tendances naturelles doivent rester les mêmes.

De plus, *s'il s'agit d'un personnage légendaire ou historique,* le caractère que lui attribue le narrateur doit répondre à celui que lui reconnaissent la tradition ou les conclusions notoires de la science.

---

(1) Homo sum ; humani nihil a me alienum puto. Térence, *Heaut.* 1. I. 25.

Voyez le développement de cette constatation dans le passage de Saint-Marc Girardin cité **MF.** 1114. 496.

II. **Unité et gradation dans l'action.** — Il faut *que l'action se noue, se serre toujours davantage et se dénoue* au même *point de vue qu'a déterminé la situation initiale.*

III. **Vivacité des tableaux.** — Chaque situation, chaque action partielle doit être *décrite* avec tout le relief et l'animation de la réalité.

228. - Genres. — Il y en a trois :

I. **La narration poétique.** — C'est elle que nous avons étudiée jusqu'ici et que nous avons définie au n° 225.

II. **La narration historique** poursuit le même but que la description historique ; elle est soumise aux mêmes lois (n° 215).

Modèle : H. Houssaye, *1815, Waterloo.* Paris, Perrin, 1899 (29e édition).

III. **La narration oratoire** expose les faits en vue d'une thèse à prouver ou d'une émotion à produire. C'est pourquoi elle les montre sous celui de leurs aspects qui convient à cette fin. Des circonstances, des particularités, des détails, insignifiants en eux-mêmes, deviennent d'une importance capitale en temps qu'indices.

Ex. : Dans l'oraison funèbre de Condé, Bossuet rappelle qu'au matin de la journée de Rocroi, à l'heure marquée, il « fallut éveiller d'un profond sommeil cet autre Alexandre ». Ce fait si petit, vulgaire même, montre sur le vif combien le jeune héros se possédait, combien il était calme et sûr de lui-même à la veille de son premier combat.

— Dans sa causerie sur *Ozanam*, le P. Van Tricht raconte ce trait qui en dit long sur le cœur des parents de ce grand chrétien :

« Vers la fin de sa vie, Mme Ozanam montait péniblement des marches un peu nombreuses : à chaque palier d'étage, essoufflée et palpitante, il lui fallait s'asseoir et pendant quelque temps reprendre haleine. Or, à Lyon, les pauvres habitent de coutume les cinquième et sixième étages. Comme rien n'arrêtait sa charité, son mari s'interposa, et de son autorité, lui défendit formellement d'aller plus haut que le quatrième étage. Mais M. Ozanam, lui aussi, devenait vieux et sa santé l'exposait aux étourdissements. Madame, avant de s'engager, exigea de son mari la même promesse pour les visites qu'il faisait, lui, à ses malades. Le vieux médecin accepta et le contrat fut signé. Le mari y fut longtemps fidèle.

» Un jour, comme il voyait un de ses clients, il apprit que, plus haut, une pauvre femme délaissée de tout se mourait et qu'elle avait besoin de son aide.

» Hélas ! c'était au sixième étage !... Le cœur lutta contre le cœur, mais la charité l'emporta... Il monta les deux étages défendus, se promettant bien de n'en rien dire à sa femme... Il arrive, il ouvre... la pauvre mourante était là, et près du lit, penchée sur elle, et la consolant... Mme Ozanam, qui s'était bien promis de n'en rien dire à son mari.

» Je vous le demande, faut-il chercher ailleurs que dans ces âmes le secret de la grande âme d'Ozanam ? Ce sont là ses vraies origines et sa vraie généalogie !... »

Voyez **MF**. IV³. 409, comment Chaix d'Est-Ange raconte le meurtre de Formage, et que effet il produit par cette narration. — Voyez encore, F. Coppée, *La grève des forgerons* Félix, *Le joueur*. **MF**. III⁴. 594.

Remarques. — 1° La narration badine n'est qu'une *variété* des gen res que nous venons de mentionner. Elle présente les événements par leur côt piquant, gai, comique. (Cfr. nos 48, 49.)

Ex. : L. Veuillot, *Le dormeur*. **MF**. III⁴. 625 — Ch. Ledru, *Une faction en fiacre*. **MF** IV⁵. 425.

2. La description dramatisée se rapproche de la narration en ce qu le poète assimile *presque* l'action de l'être non intelligent qu'il met en scène à celle d'un personnage humain.

Ex. : Leconte de Lisle*, *Le Condor*, *La chasse de l'aigle*. **MF**. III⁴. 638.

229. — Réalisme, idéalisme, naturalisme. — On use et on abuse beau coup de ces trois mots qui dénomment *diverses manières de comprendre et d dépeindre l'homme.*

1. Le *vrai* réalisme est le contraire, non pas de l'*idéalisme*, auque souvent on l'oppose à tort, mais de la *fantaisie*. Il consiste à *observer l'hom me et à le peindre d'après nature, au lieu de le représenter d'après les rêve d'une imagination plus ou moins extravagante.*

Il faut distinguer *deux réalismes :*

A. *Le réalisme shakspearien*, ou *inculte*, reproduit la réalité telle quelle avec ses bizarreries, ses éléments hétérogènes, ses grossièretés, etc.

B. *Le réalisme homérique*, ou *classique, simplifie* l'action en la dégageant d'une foule de menus faits auxquels elle est mêlée dans la réalité, mais qui, e soi, ne lui appartiennent pas. Cet élagage respecte et accuse le caractère vra de l'événement.

Ce qui frappe dans les narrations d'Homère et des classiques en généra c'est la *grandeur de l'effet* et la *simplicité des moyens.*

Ainsi, dans la bataille décrite au XI^e^ chant de l'*Iliade*, diverses phases se succèdent, nette distinctes. Dans chacune, l'action se totalise pour ainsi dire dans les exploits de tel ou t héros. On suit sans difficulté toutes les péripéties de la lutte.

2° Le *vrai* idéalisme s'attache à peindre l'homme tel qu'on le conçoit e dépouillant les types *observés* des imperfections qui le rabaissent.

Le *faux* IDÉALISME enjolive, embellit, ou plutôt croit embellir, en créant au gré du caprice des personnages, des caractères, des aventures *chimériques*.

Dans *La barque* (n° 222), Feuillet est *idéaliste*. Dans leurs romans, Georges Sand* et Victor Hugo* sont *fantaisistes*.

3° Le NATURALISME reproduit les hommes, les événements et les choses tels que les voit et les peut voir *un matérialiste*, c'est-à-dire un homme pour lequel l'âme est un vain mot.

Le côté noble, grand, élevé d'un spectacle lui échappe tout à fait ; il ne connaît que *les sens* et *les sensations*.

Ainsi, Guy de Maupassant* raconte quelque part la *bénédiction d'une barque*. Il ne soupçonne même pas la beauté de ce rite religieux, ni la foi de ces hommes du peuple qui, devant les dangers de la mer, éprouvent le besoin d'implorer Dieu.

« Le curé, entre deux enfants de chœur, dit-il, s'en vint à l'un des bouts de l'embarcation, tandis qu'à l'autre, les trois *vieux* chantres, *crasseux* dans leur blanche vêture, *le menton poileux*, l'air grave, l'œil sur le livre de plain-chant, *détonnaient à pleine gueule* dans la claire matinée.

» Chaque fois qu'*ils reprenaient haleine*, le serpent tout seul continuait son *mugissement ; et dans l'enflure de ses joues pleines de vent, ses petits yeux gris disparaissaient. La peau du front même et celle du cou semblaient décollées de la chair tant il se gonflait en soufflant*.

» La mer immobile et transparente semblait assister, recueillie, au baptême de sa nacelle, roulant à peine, avec un tout petit bruit de râteau grattant le galet, des vaguettes hautes comme le doigt. Et les grandes mouettes blanches aux ailes déployées passaient en décrivant des courbes dans le ciel bleu, s'éloignaient, revenaient d'un vol arrondi au-dessus de la foule agenouillée, *comme pour voir ce qu'on faisait là*. »

La cérémonie achevée, tous ces gens coururent au château où « les attendait un bon déjeuner ». « *Une même pensée, qui mettait en leur tête comme une odeur de cuisine, allongeait les lèvres, mouillait les bouches de salive, descendait jusqu'au fond des ventres où elle faisait chanter les boyaux* ».

Voilà le naturalisme.

Que l'auteur fasse preuve d'une grande puissance de description, personne ne le niera. Mais *a-t-il saisi le vrai caractère de la scène qu'il prétend faire revivre ? Son tableau n'est-il pas faux, parce que le fait, le trait, le ton essentiels manquent*. (Cfr. n^os^ 5 à 10) ?

Remarquez que, pour une foule de prétendus « esthètes », ne pas admirer sans réserve cette page, c'est montrer qu'on est un plat béotien !

§ 3. — **Exercices**.

230. — Règle générale : *Ne racontez qu'un fait que vous avez vu,* soit de vos yeux, ce qui est préférable, soit par l'imagination. Dans ce dernier cas, mettez-vous en garde contre les chimères !

1er genre d'exercices : RÉCIT D'UN FAIT OBSERVÉ DIRECTEMENT

Vous avez été témoin d'un accident, d'un sauvetage, d'un incendie, etc. ? Dites ce que vou avez vu et senti, mais en vous effaçant. Faites en sorte que le lecteur croie assister à la scène

2me genre d'exercices : RÉCIT D'APRÈS UNE DONNÉE SOMMAIRE.

Soit, par exemple, le sujet suivant : « PROBITÉ. Un ouvrier, père de famille, sans travai trouve un portefeuille rempli de billets de banque : tentation, lutte, victoire ; il rend le trés à son propriétaire. »

1° Déterminez les personnages (ouvrier, femme, enfants, propriétaire du portefeuille), leu âge, leur physique, leur caractère. — Demandez-vous : Quel est le personnage principal *Quel est le caractère de l'action ?* (Ici : la beauté du triomphe de la probité.)

2° Analysez l'action, dans le but de *découvrir les situations dramatiques* qui y sont e germe : Pauvreté de l'ouvrier — il trouve le portefeuille — tentation — la voix de conscience, de Dieu — triomphe du devoir.

3° Recherchez le *lien qui enchaîne ces situations*, qui en fait les parties *d'un tout*.

4° De chacune de ces situations faites un tableau distinct.

A. Fixez le fond, le lieu de la scène. Dans quelle ville se passe-t-elle, dans quel quartie dans quelle rue, dans quelle maison ?

B. Voyez et entendez les divers personnages, (vêtements, attitudes, physionomies, acte paroles, sentiments, etc.)

5° Tâchez de démêler les traits caractéristiques.

6° Choisissez *le moment initial*, puis enfin, esquissez *l'exposition*, *le nœud*, *le dénoûmen* Votre plan est achevé. Reste la rédaction.

— AUTRE SUJET : DÉVOUEMENT (*Naufrage du steamer anglais* STELLA, dans la Manche, 30 mars 1899).

Voyage de plaisance entre Southampton, Jersey et Guernesey.

Brouillard épais. Imprudence du capitaine Reeks qui ne modère pas l'allure de son bâ ment. Celui-ci heurte le banc des rochers « les Casquets ». Voie d'eau. Héroïsme du capitai qui donne l'ordre : « Les femmes et les enfants d'abord ». Héroïsme de l'équipage et d passagers : pas un cri, pas une bousculade. Une centaine de personnes peuvent être recueill dans les quatre canots de sauvetage.

Contagion de générosité : Une mère qui ne trouve plus place dans les barques, demar qu'on prenne son petit enfant ; une jeune fille, Miss Grace Irving, remonte sur le batea « Prenez ma place, dit-elle à la mère : vous êtes nécessaire à l'enfant ; moi, je puis mourir Peu après, le navire s'engouffre dans les flots avec le capitaine debout sur la passerelle et hommes restés à bord.

3me genre d'exercice : ÉTUDIEZ UN DRAME, UNE TRAGÉDIE (*Antigon Philoctète*, de Sophocle, *Polyeucte*, de Corneille, *Wilhelm Tell*, de Schill *Macbeth*, de Shakespeare, etc.).

RACONTEZ l'action soit en entier, soit en partie.

CHAPITRE III

LA DISSERTATION OU THÈSE

231. — **La dissertation** « est le développement *raisonné* d'une pensée, une opinion, d'un mot célèbre, d'une vérité d'expérience ou de raison (1) ».

C'est le plus important, mais aussi le plus difficile des exercices de composition. Il initie rectement à l'éloquence, dans le sens le plus élevé de ce mot ; il apprend à traiter avec npidité, avec force et avec élégance un sujet sérieux.

« La dissertation *réclame avant tout de la justesse dans les pensées, de la méthode dans le veloppement, de la liaison et de la proportion entre les parties, de la clarté dans l'expression.* le *proscrit* particulièrement *la proxilité, la futilité, l'abus d'une phraséologie creuse et banale, bsence de conviction et d'émotion* (2). »

Toute page vraiment *bien écrite, formant un tout* et *à la portée de l'élève* est pour celui-ci MODÈLE DE DISSERTATION. Qu'il lise des morceaux de ce genre *nombreux* et *variés ;* qu'il les idie au point de vue particulier de la composition, bien entendu pour s'en inspirer, non ur les posticher.

Nous analyserons d'abord un développement qui réunit les qualités voulues, puis nous pliquerons à l'exercice de la dissertation les principes que nous avons établis (nos 180 à 206).

§ 1. — Analyse d'un modèle.

232. — Dans les deux volumes de ÇA ET LA publiés en 1855, Louis Veuillot ésente « quelques tableaux de la vie contemporaine ». Un de ceux-ci a pour re : « ÉTUDE DE BOURGEOIS ».

'auteur et un sien ami voyagent en diligence. Il s'y trouvent en compagnie d'un Anglais et d « bourgeois ».

SITUATION CRITIQUE. — PÉRIPÉTIE.

ous descendîmes pour dîner. « C'est ici, me dit Etienne, que nous allons définitivement perdre l'estime d'Oscar. Nous nous sommes aperçus que sa femme est borgne, nous n'aimons pas les « hymnes » de Béranger, nous ne travaillons point pour la réforme, et, comme c'est vendredi, nous allons faire maigre : il va voir que nous sommes du « parti-prêtre ». aire maigre n'était point la chose du monde la plus aisée ; il n'y avait point de maigre sur

(1) O. PECQUEUR, *l. c.*, p. 7.
(2) ID. *Ibid.*

la table. Décidés à montrer de l'intolérance, à diner, si nous le pouvions, et à ne payer notre dîner qu'autant que nous l'aurions mangé, nous fîmes venir l'aubergiste. « Monsieur, lui dit Etienne, nous ne mangeons pas de viande, ayez la bonté de nous servir du maigre. »

L'aubergiste avait visiblement des idées arrêtées sur les commandements de l'Église. Il les abrogeait.

— Messieurs, répondit-il avec un aimable sourire, je suis désolé ; il n'y a pas de maigre.

— Faites-en, monsieur.

— Ce sera long, et la diligence n'attend pas.

— Alors, monsieur, donnez-nous du pain, du vin et du fromage.

Arrangez cela pour une vingtaine de sous.

L'aubergiste commença à perdre de sa bonne humeur. Il avait une certaine envie de nous envoyer promener ; mais nous représentions sept francs ! Il voulut entrer en controverse.

— Je crois, dit-il, qu on peut manger ce que l'on trouve et que l'on n'est pas damné pour ça.

— Pendant que vous raisonnez, observa Étienne, vous auriez déjà fait une omelette, pendant que nous vous répondrions, nous ne dînerions pas

Oscar, sa femme, la jeune dame et l'Anglais étaient à peindre durant ce colloque. Oscar surtout. Évidemment cet honnête homme, à force d'entendre parler des Jésuites de robe courte avait longtemps nourri le désir d'en voir un. Il en avait deux sous les yeux, en pleine activité demandant impudemment à faire maigre. Combien il s'étonnait des moustaches d'Étienne et de l'art avec lequel nous savions nous déguiser !

Cependant l'aubergiste était violemment combattu. Se résignerait-il à perdre sept francs, verrait-on plier devant deux fanatiques, lui, le propriétaire de la Couronne d'Or ?

Nous nous levions pour aller chercher du pain dans le voisinage, lorsqu'un secours inattendu nous vint du fond de la salle. Une voix de basse fit frémir les vitres comme le son du tambour :

— Donnez du maigre !

Tout le monde regarda. C'était le coupé qui entrait, représenté par un colosse de la plus fière et de la plus martiale figure. Moustaches grises, rosette d'officier, col d'ordonnance, balaffre terrible sur le front ; un colonel pour le moins ! Une dame d'un aspect plus doux et non moins respectable l'accompagnait. Derrière eux se tenait, tout à la fois, fière et timide, une fille de seize ans, véritable lien de fleurs entre ces deux forces grandioses. Quelle charmante expression curieuse, gaie, ingénue et modeste avait cette jeune fille ! Ah ! celle-là était belle, et le petit objet de notre compartiment ne paraissait plus, auprès de ce lis, qu'un pauvre coquelicot.

Voyant ces trois personnages, le maître de la Couronne d'Or perdit toute sa philosophie, toute sa jovialité. Quelque grand que l'on soit par la fortune, par l'influence, par les lumières, fût-on même membre du conseil municipal et capitaine de la compagnie de sapeurs-pompiers, on ne met pas à la porte d'un seul coup cinq dévots, dont un colonel, qui veulent faire maigre à 3 fr. 50 par tête.

Le maître de la Couronne d'Or, ôtant sa couronne à lui, un bonnet de coton très gaillard, nous annonça du maigre. Il tint parole, et même avec un certain luxe. Il était improvisateur.

Mais qui me donnera des pinceaux et des couleurs pour peindre l'œil écarquillé, la bouche béante, la stupéfaction profonde et l'embarras d'Oscar ? A peine osait-il toucher aux viandes entassées sur son assiette ; il craignait que le colonel n'en fût choqué. Si ce terrible con-

l'avait interrogé sur ses convictions religieuses. Oscar aurait attesté qu'il faisait gras par ordonnance du médecin, pour sa petite santé.

De l'apostolat militaire

J'ai appris depuis que ce colonel était bel et bien un très brave et illustre général, et je lui rends grâce ici du dîner qu'il nous a fait faire. Qui sait si nous aurions eu seulement l'omelette ? Nous eûmes poisson, légumes, crême, un festin. Je ne suis pas ingrat ; mais en vérité, général, je vous remercie encore plus de la *bonne leçon* que vous avez donnée à vos convives et à votre hôte d'un moment. Ils en avaient grand besoin, et ce serait leur rendre service d'y revenir. Ah ! général, *quel bien vous faites partout où vous passez, rien qu'en vous montrant si simplement et si vraiment chrétien !* La vanité de ces petits bourgeois et les hauts sentiments qu'ils ont d'eux-mêmes ne leur permettent pas pourtant tout à fait de se comparer à vous, et leurs journaux n'ont pu les persuader, — c'est bien étonnant, — qu'il faut plus de génie pour vendre des bas ou débiter un fromage que pour prendre une ville d'assaut. Ils respectent encore l'homme qu'ils voient passer sur un cheval de guerre, l'arme au côté, des croix sur la poitrine, des blessures sur le visage, le commandement dans les yeux. *Cet homme, c'est le dévouement, c'est la gloire, c'est l'autorité, surtout c'est la force. Si cet homme était chrétien comme vous l'êtes, général ; s'il respectait Dieu hautement, publiquement, le bourgeois serait moins volontiers esprit fort, et par suite il y aurait moins de ces misérables qui*, au moment donné, s'embusquent au coin des rues, à l'angle des fenêtres, sur les toits, derrière les cheminées, et de là, invisibles, féroces et lâches, font couler dans les ruisseaux le meilleur sang de la patrie.

233. — Analyse. — Quelle est la *thèse développée dans ce passage ?*

Louis Veuillot fait le procès aux bourgeois de son temps, esprits forts, antireligieux, vaniteux, intolérants, exploiteurs du peuple.

Il veut montrer comment, pour avoir raison de leur arrogance, il suffit d'un peu de fermeté et de courage, surtout si l'exemple vient du haut.

Il dissimule son argumentation dans *deux tableaux* formant *contraste* : d'une part les agissements de ce monde quand il se croit maître de la place ; de l'autre, sa couardise dès qu'il se trouve devant « une force ».

Vient ensuite une conclusion. Pesez-en les termes, vous verrez qu'elle renferme tout un raisonnement. Si celui-ci avait été présenté d'une manière abstraite, il aurait été plus difficile à saisir ; l'impression surtout serait moins vive (n° 40).

Remarquez aussi que l'*humour* ne nuit pas le moins du monde au sérieux de la discussion.

§ 2. Conseils

234. — Remarques préliminaires : I. Nous ne traitons pas ici de la *dissertation savante*, dont il sera question plus loin à propos du genre didac-

tique (1). Nous nous occupons uniquement de la dissertation en tant qu'EXERCICE *de composition*. (2).

II. Toute dissertation est, au fond, UNE THÈSE, c'est-à-dire une proposition qu'il s'agit de *mettre en pleine lumière*, d'*inculquer*, de *faire accepter*.

III. Le TRAVAIL PRÉPARATOIRE consistera d'abord à se *rappeler* parmi les notions acquises précédemment, celles qui ont quelque rapport avec le sujet (n° 184) ; puis à faire le *triage de ces matériaux* (n° 206), enfin à *les placer en bon ordre* (n° 204) dans un *canevas* qui sera comme l'ébauche de la dissertation (n°s 148, 205).

IV. *Au point de vue pratique*, il y a lieu de distinguer TROIS ESPÈCES DE DISSERTATIONS :

1° Celles qui mettent en œuvre des *notions positives* (n° 181).

2° Celles qui sont le développement d'une *idée générale*.

3° Celles qui font valoir une *pensée remarquable*.

235. — Dissertations sur des sujets positifs, c'est-à-dire empruntés à la science, à l'histoire, à la littérature.

I. RÈGLE GÉNÉRALE. — Commencez par bien vous approprier toutes les données que vous avez sur le sujet.

Puis, demandez-vous dans quel ordre et sous quelle forme il faut les présenter pour qu'un homme qui les ignore en ait une notion claire, exacte et complète.

II. RÈGLES PARTICULIÈRES. — 1° S'il s'agit d'un *sujet scientifique*, rappelez-vous les recommandations faites aux n°s 216 et 220.

2° S'il s'agit d'un *sujet historique*, appliquez les principes posés à propos de la description (n°s 215 et 219) et de la narration (n° 228).

(1) « On s'aperçoit aujourd'hui que ce *genre* de dissertation littéraire suppose chez l'élève des connaissances qu'il ne peut avoir, dépasse la portée de son raisonnement et ne peut servir, la plupart du temps, qu'à lui faire contracter de très mauvaises habitudes d'esprit : verbalisme creux, démarquage et plagiat, insincérité et abdication du sens propre, ou, au contraire, étourderie audacieuse à affirmer son savoir, voilà les résultats, je ne dis pas généraux, mais trop fréquents de l'exercice que nous pratiquons. » R. DOUMIC*, dans la REVUE DES DEUX MONDES*, 15 octobre 1903. Voyez les textes proposés dans les facultés de lettres, dans S. VERRET, *La composition française*, 2e édition. Paris, Poussielgue, 1902.

(2) On trouvera un riche choix de sujets dans le manuel de M. Pecqueur. — Pour les dissertations sur la littérature, l'élève lira avec fruit les notices sur les principaux écrivains, dans les *Modèles français* du P. Procès.

3° Quant aux *dissertations littéraires*, *les questions de principes* sont, en général, trop difficiles.

Attachez-vous plutôt à bien comprendre et à bien apprécier une œuvre ; au commencement, une œuvre peu étendue, par exemple, une fable de La Fontaine.

Tâchez d'en sentir et d'en goûter la *vraie* beauté ; raisonnez vos impressions ; puis recueillez vos conclusions et exposez-les avec chaleur et avec esprit.

Voici les genres de travaux qui sont le plus à recommander :

1° *L'étude critique* d'un conte (par exemple, *La partie de billard*, de Daudet), d'une tragédie de Corneille (*le Cid*), d'un roman de M. René Bazin (*La terre qui meurt*), etc.

2° *L'étude d'un ou de plusieurs caractères* dans une des œuvres que nous venons de citer : par exemple, ceux de *Polyeucte*, de *Pauline*.

3° *Le portrait* d'un écrivain ou d'un orateur dont vous avez lu les œuvres ou, du moins, les œuvres principales : par exemple : *le P. de Ravignan orateur — caractère de son éloquence*.

Voyez ci-après, livre IV.

236. — Développements d'idées générales. — Les idées générales sont celles qui constituent le fond commun sur lequel s'exerce l'activité intellectuelle et morale de l'homme, celles que l'on retrouve dans toute conversation, dans toute lecture : *le bien, le mal, le juste, l'injuste, la joie, la souffrance, la vie, la santé, la maladie, la mort, le travail, la peine, la vérité, le droit, la liberté, etc.*

Elles ne sont pas si nombreuses, mais leurs applications sont multiples et très variées.

La vraie culture générale consiste en grande partie à les acquérir. Quand la plupart des mots qui composent le vocabulaire d'une jeune personne instruite évoquent dans l'esprit d'un jeune homme des *conceptions justes, claires, complètes ;* quand, réciproquement, ces conceptions, en surgissant de sa pensée, lui suggèrent *le mot propre qui les désigne*, il a la capacité nécessaire pour recevoir une initiation scientifique solide ; il est formé.

Mais comment enrichira-t-il son esprit de ces trésors ? Un des meilleurs moyens est la dissertation *bien préparée.*

Le PROCÉDÉ A SUIVRE est indiqué par la nature : *il faut aller du concret à l'abstrait* (voyez n° 24). « On *choisira une narration ou une description de manière à en faire sortir une dissertation. Prenons comme exemple le sujet de narration :* Un dévouement. *Quoi de plus simple, après la correction de*

ce premier devoir, que de faire une seconde rédaction synthétique intitulée. Le Dévouement ? (1)

En effet, *à l'aide des* TOPIQUES (nos 186 à 195), l'élève tirera de ce filon les matériaux les plus précieux.

Application. — Supposons que vous ayez fait la narration esquissée au n° 230 : DÉVOUEMENT.

1° Commencez par ANALYSER (n° 188) ce *fait* et, pour y parvenir plus facilement, pesez-en les circonstances (n. 190).

Qui se dévoue ?... — *Pour qui ?* (Le capitaine pour *ses* passagers, sur qui il *doit* veiller : Miss Irving pour des étrangers.) *Pourquoi ?*. . — En *quoi* consiste leur acte de se dévouer ? — *Quand ?* (Lorsque leur vie est en péril. — La jeune fille, lorsqu'elle a devant elle l'avenir. — Au sein d'une partie de plaisir, etc.).

Nous nous trouvons donc ici devant un vrai dévouement, parce que *les héros de ce drame s'oublient eux-mêmes* ET *se sacrifient pour les autres ;* voilà les deux *éléments* de leur dévouement.

2° GÉNÉRALISEZ (n° 189). Tâchez de vous rappeler *les actes semblables* que vous connaissez : dévouement du soldat, du missionnaire, du sauveteur, de la sœur de charité, etc.

3° DÉFINISSEZ le dévouement. Mais, pour être exact, demandez-vous : « Tout oubli de soi et tout sacrifice sont-ils du dévouement ? L'homme qui, aveuglé par sa passion, lui *immole* paix, bonheur, argent, tout, est-il vraiment dévoué ? » Non, car en ayant l'air de s'oublier, il ne pense qu'à lui-même : c'est un *égoïste*.

Le vrai dévouement consiste donc à s'oublier et à se sacrifier *pour le vrai bien des autres*. Plus ces autres nous sont étrangers, plus le dévouement est sublime.

4° Distinguez les diverses ESPÈCES de dévouement (n° 189) : dévouement maternel, filial ; dévouement à la patrie, à l'humanité.

5° Quelle est la CAUSE du dévouement (n° 191) ? La *générosité*, qui elle-même est l'effet de la *charité*. Le dévouement purement naturel est toujours plus ou moins entaché d'égoïsme. Le christianisme le purifie de tout alliage.

6° Quels sont ses EFFETS (n° 191) ? Le développement provoque une sainte émulation : il réveille les aspirations les plus nobles du cœur humain ; il engendre l'héroïsme.

7° A quoi le COMPARER (n° 193) ? A une flamme qui purifie, dévore, transforme.

8° HYPOTHÈSE (n° 193). Si l'occasion de me dévouer se présentait, je ne reculerais pas ; pourquoi (n° 191, *motifs*) ? Je me sacrifierais ; pourquoi (*Ibid.*) ?

9° EXEMPLES : Les Décius, les Léonidas, Mgr Affre (2), le P. Damien auprès des lépreux de Molokaï, le général de Sonis et les volontaires de Loigny (3), Mademoiselle Teichmann et les colériques d'Anvers (4).... par dessus tout, le Christ.

RESTE A TROUVER L'ORDRE (n° 206). V. ESQUISSER LES TRAVAUX (n° 233), A ÉBAUCHER LA FORME, A RÉDIGER ET A REMANIER (n° 148).

---

(1) O. PECQUEUR, *Manuel pratique*, etc., p. 4.

(2) Voyez le P. DE LA GORGE, *Hist. de la Seconde République*, t. I, pp. 377-381 et 388-389.

(3) Mgr BAUNARD, *Le général de Sonis*, pp. 324-327.

(4) V. VAN TRICHT, *Vieilles filles* (in fine).

De cet exemple nous pouvons tirer la conclusion suivante :

RÈGLE PRATIQUE. — Substituez à l'idée générale et abstraite un fait dans lequel elle est particularisée. Étudiez et analysez d'abord ce fait, puis d'autres analogues, en usant des topiques (nos 186 à 195).

EXEMPLES : 1. PATRIOTISME. — Le comte Frédéric de Mérode, en 1830, abandonne sa jeune femme et son vieux père, revêt la blouse bleue des volontaires, « met au service de la cause nationale le prestige d'un grand nom et les ressources d'une grande fortune », tombe blessé mortellement à Berchem. Comme on lui fait entrevoir qu'il pourrait bien être élu roi des Belges, il s'indigne, fidèle à la devise de ses ancêtres : « *Plus d'honneur que d'honneurs* ».

2. DEVOIR. — Le chevalier Thomas Morus, sommé par Henri VIII de prêter le serment de suprématie, *n'écoute que la voix de sa conscience,* refuse d'apostasier, reste inébranlable malgré les supplications de sa femme qui le conjure de se conserver à ses enfants, meurt sur l'échafaud (1535).

— Autres faits : les cuirassiers à Reichshoffen, les chasseurs d'Afrique et les lanciers de Sedan.

3. VRAIE SCIENCE. — Le Verrier découvre, par le seul calcul, la planète Neptune (1846). Les lois rigoureuses qui dominent la matière lui révèlent le législateur invisible qui les a portées. Il fait suspendre un crucifix dans son cabinet de travail, et, pendant ses travaux, retrempe son âme dans la prière. Il ne se contente pas de *savoir* les faits positifs qui se constatent ; il veut *savoir* aussi la solution du grand problème : « D'où viens-tu ? — Où vas-tu ? »

4. LA CONSCIENCE. — Voyez *La tentation du lépreux*, par Xavier de Maistre. **MF.** III⁴ . 327, et *La conscience*, par V. Hugo*. **MF.** III⁴ . 531.

5. L'APOSTOLAT. — St-François-Xavier, mourant à Sancian, en vue des côtes de la Chine, qu'il brûlait d'évangéliser.

6. LIBERTÉ. — Polyeucte dégagé de tout lien qui *l'empêche* de suivre la voix du devoir, de la conscience. — Alfred de Musset, *esclave* de la passion qui ravale son génie.

7. LES RUINES, par exemple, de Villers ou de Montaigle — ce qu'elles disent au pâtre ignorant, au poète, au savant.

8. HÉROÏSME. — Naufrage du navire-école belge *Comte de Smet de Naeyer* (19 avril 1906) ; les cadets qui ont pu prendre place dans le seul canot restant voient le commandant Fourcault et l'aumônier Cuypers l'un à côté de l'autre sur la passerelle s'engouffrer dans la mer avec le navire. Invité à quitter le bord, l'abbé avait répondu : « J'ai des âmes à sauver ».

237. — Dissertation ayant pour sujet une pensée remarquable. — Ce travail diffère de la chrie, simple exercice d'invention (nos 196, 199, 200), en ce qu'il est une *vraie composition* (n° 171). Voici le PROCÉDÉ A SUIVRE :

I. La sentence proposée énonce *la thèse*, qu'il faut *établir* si elle est vraie ; *réfuter*, si elle est fausse ; *rectifier*, si elle renferme une part d'erreur. Commencez donc par l'étudier et la peser.

EX. : 1° *Sentence vraie.* — La vanité cherche l'approbation d'autrui, la vraie gloire est le témoignage secret de la conscience. Mme DE LAMBERT.

2° *Sentence fausse.* — Le mensonge n'est un vice que quand il fait du mal ; c'est une très grande vertu quand il fait du bien. VOLTAIRE, lettre à Thiériot.

3° *Sentence à préciser.* — La raison du plus fort est toujours la meilleure. LA FONTAINE. C'est faux, *en droit ;* malheureusement, *en fait*, ce n'est que trop souvent vrai.

II. *Particularisez et usez des topiques* comme dans le cas précédent.

Ainsi pour la première des trois sentences ci-dessus, représentez-vous un homme qui veut « arriver » ; ce qu'il fait pour être remarqué et considéré ; combien il se croit grand et combien, en réalité, il s'abaisse. Puis voyez l'homme de bien, qui méprise le qu'en dira-t-on ? et n'écoute que sa conscience.

III. *Dramatisez votre développement,* en procédant le plus possible par *tableaux* (n° 233).

Ainsi, dans l'exemple indiqué, *mettez en scène* la vanité et l'homme consciencieux. (Cfr. n^os^ 66 et 129).

Ex. : Soit ce mot de M. G. Kurth : « *Je ne connais pas l'histoire, personne ne la connaît, mais j'ai pâli sur les chartes.* » — Voici une des manières dont cette pensée peut être développée :

Représentez le savant auteur des *Origines de la civilisation moderne*, de l'*Histoire poétique des Mérovingiens* et de *Clovis,* parcourant les bibliothèques pour y découvrir les chartes du moyen-âge, puis « pâlissant » sur ces vieux parchemins, et consacrant de longues années à les scruter, à les interpréter, à les discuter. Après un si pénible labeur, il déclare qu' « il ne connaît pas l'histoire » ; et il dit vrai, *car* ce qu'il connaît, ce dont il a la *science*, ce n'est pas l'histoire, mais un coin de cet immense domaine !

Il ajoute : « Personne ne connaît l'histoire », et il a encore raison, *car* l'histoire est *la science*, c'est-à-dire la connaissance *personnelle, directe* et *approfondie* du passé en tant qu'il nous est révélé par les documents, matière tellement vaste qu'aucun génie ne peut la dominer.

« C'est une manière de science, a dit Fontenelle, de savoir qu'on ne sait pas. »

Que penser donc des grotesques ignorants qui *croient* aveuglément Larousse ou même le rédacteur anonyme de leur journal et viennent ensuite déclamer, au nom de la Science, contre l'inquisition, les crimes des papes, Galilée, etc. ?

Incrédules les plus incrédules !

Ne donnons notre confiance qu'au vrai savant. Nous le reconnaîtrons sans peine : la modestie est sa caractéristique.

LIVRE QUATRIÈME

La Critique Littéraire

LIVRES A CONSULTER

F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, tome. I. Introd. L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Paris, Hachette, 1890. — A. Ricardou, *La critique littéraire*. Paris, Hachette, 1896. — Dr F. Blass, *Hermeneutik und Kritik*, dans le *Handbuk der Klassischen Altertums-Wissenschaft*, d'Iwan von Muller. Munich, Beck. — E. Faguet*, *La critique**, dans Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française**, tome VIII, chap. VII. Paris, A. Colin, 1899.

INTRODUCTION

238. — **La critique**. — Étymologiquement, ce mot signifie action de séparer, de trier, de faire le départ du bon et du mauvais, de juger (κρίνω).

De nos jours, on distingue *la critique philologique* ou *des textes* (nº 244), *la critique historique* (nº 282), *la critique d'art* et *la critique littéraire*. Jadis, on réduisait celle-ci *à l'art de juger des qualités et des défauts d'une œuvre*. Peu à peu, on en vint à la transformer en *science de la littérature*.

Comment s'est accomplie cette *évolution* ?

C'est un point sur lequel il faut commencer par donner un aperçu. Ensuite, nous établirons *les principes* sur lesquels doit s'appuyer la critique littéraire sainement entendue.

De ces principes, nous retirons des *règles pratiques*.

CHAPITRE Ier

COUP D'ŒIL SUR L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

239. — **L'évolution de la critique littéraire** (1) est marquée par deux grandes époques ;

La première est celle de *l'ancienne critique ;* elle va de 1550 à la fin du XVIIIe siècle.

(1) Voyez F. Brunetière, l'*Évolution des genres*, t. I. p. 9.

La seconde est celle de la *critique moderne ;* elle commence avec le XIXe ièсle.

Ces deux époques comprennent chacune plusieurs périodes.

1re ÉPOQUE. — L'ANCIENNE CRITIQUE regardait les règles qui ont régi la ittérature classique comme le code immuable de toute littérature. Son règne se artage en quatre périodes :

1re PÉRIODE. — Depuis Du Bellay (1550) jusqu'à Malherbe (1605). — « La critique, incerine encore de son objet et de ses voies, mise en présence des chefs-d'œuvre de l'antiquité, ue l'on connaissait depuis longtemps, sans doute, mais que l'on comprend alors pour la preière fois, s'efforce de *reconnaître*, d'*analyser*, de *définir* et de *cataloguer les moyens, les isons et les causes de l'impression que ces œuvres produisent.* »

2me PÉRIODE. — Depuis la publication de la *Préface* de *l'Adone* par Chapelain, et des preières *Lettres* de Balzac (1610) jusqu'à l'apparition des premières *Satires* de Boileau (1660). « *Ces raisons et ces causes* une fois reconnues, *la critique s'efforce de les transformer en gles de l'art.* Puisqu'en effet, à l'analyse, la comédie de Térence, par exemple, ou l'épopée de irgile se trouvent plaire pour et par certains mérites, bien et dûment étiquetés, on tâche de ouver des moyens, des recettes ou des procédés pour reproduire à son tour tous ces mérites. »

3me PÉRIODE. — Boileau (1660-1690) essaie de *fonder à la fois en nature et en raison, les gles* simplement observées par ses devanciers. « Il s'efforce de montrer que, si ces règles nt conformes à l'usage de Pindare ou d'Homère, elles le sont bien davantage encore à la rité de la *nature*, telle que l'observation nous la révèle, et à l'autorité de la *raison*, telle que us les hommes tombent d'accord pour la reconnaître. »

4me PÉRIODE. — De Perrault (1680) à Voltaire (1790). — Quelques beaux esprits — dont il ut malheureusement dire qu'ils paraissent en général avoir été plus réguliers que hardis — rtent en *guerre contre les anciens, c'est-à-dire contre la tradition* et, au nom d'une confuse ée du progrès, réclament pour l'écrivain le droit d'appartenir à son temps, ce qui est d'ailleurs ut à fait légitime, et de n'appartenir qu'à lui, ce qui l'est beaucoup moins. Ils n'échouent qu'à oitié, mais ils ne réussissent aussi qu'à demi, pour plusieurs raisons, dont voici les princiles : 1° leur incapacité personnelle d'égaler ces anciens qu'ils attaquent, de faire prévaloir urs *Églogues* contre celles de Théocrite, et le *Saint-Paulin* contre l'*Odyssée ;* 2° l'embarras Boileau les a mis par avance, en donnant aux règles de son *Art poétique* l'imitation de la ture pour fondement et pour mesure ; 3° et enfin, l'erreur qu'ils commettent sur la nature et tendue de ce progrès.

« C'est ce qui décide Voltaire, l'autorité littéraire souveraine du XVIIIe siècle, à se ranger fin — après un peu d'hésitation toutefois — du côté de Boileau. »

2me ÉPOQUE. — LA CRITIQUE MODERNE élargit son domaine et perfectionne sa méthode ; *elle procède de l'observation et de la comparaison des verses littératures.*

1re PÉRIODE. — *Origine.* — « Avec Mme de Staël et Chateaubriand, une *connaissance*

encore bien vague des littératures étrangères et une connaissance à peine précise d'un passé plus lointain, *en donnant aux écrivains l'idée de beautés nouvelles*, qui ne se trouvent ni dans nos classiques à nous, ni chez les anciens, *les obligent pour la première fois à contrôler le titre et la valeur de leurs règles* ».

2me Période. — *Progrès.* — « Avec Villemain — du nom de qui, dans cette conquête, on ne saurait séparer ceux de Guizot et de Cousin — au changement opéré dans le goût public par la connaissance des littératures étrangères et de l'histoire, s'ajoute un changement non moins profond opéré par une connaissance plus étendue, plus précise, et on peut dire même une *connaissance toute neuve des rapports qui unissent les œuvres littéraires aux temps, aux institutions, à la forme et à la structure de la société dont elles sont l'expression.* »

3me Période. — *Perfectionnement.* — « Avec Sainte-Beuve, la psychologie, la physiologie, la *considération du rapport des œuvres non plus seulement avec leur temps, mais avec leur auteur, avec son tempérament, avec son éducation*, élargit encore la base, déplace le point de vue et transforme les méthodes de la critique. »

4me Période. — *Maturité.* — Enfin, avec Taine et Brunetière, elle « cherche un supplément à ses moyens d'information, dans les moyens, dans les méthodes et dans les procédés de l'histoire naturelle ». Elle assimile les genres littéraires aux espèces du règne animal ; elle étudie « comment un genre naît, grandit, atteint sa perfection, décline et enfin meurt ; — comment un genre se transforme en un autre ».

CHAPITRE II

PRINCIPES

240. — Question préalable : *Y a-t-il un* BON *et un* MAUVAIS GOUT *?*

En fait, les goûts varient, non seulement de siècle à siècle et de nation à nation, mais même d'individu à individu. Le même livre qui ravit tel lecteur fait bâiller tel autre et cause à un troisième une espèce de nausée ou d'irritation.

Ces impressions si diverses sont-elles également légitimes ? Ou bien, au contraire, une seule d'entre elles est-elle fondée ?

En d'autres termes : Le goût dépend-il uniquement des dispositions personnelles *subjectives ?* Se confond-il donc avec *le caprice ?* Un *même* livre peut-il être *à la fois* beau, médiocre et mal fait ? Se peut-il que plusieurs personnes *bien équilibrées* et *convenablement renseignées*, portent sur lui des jugements contradictoires ou contraires ? La discussion ne les fera-t-elle pas tomber d'accord de ses qualités ou de ses défauts, au moins quant aux points essentiels ?

Il y a donc un bon goût, et ce bon goût n'est autre chose que *la rectitude du jugement en matière littéraire.*

De là une seconde question :

241. — Quel est le critérium, la règle objective d'après laquelle le goût doit porter ses jugements sous peine de tomber dans l'erreur ?

C'est et ce ne peut être que *le principe immuable et fondamental* que la droite raison déduit *à priori* de la nature même de l'œuvre littéraire : *toute la valeur de celle-ci dépend de sa vérité* (n° 5).

La critique littéraire repose donc nécessairement sur le *dogmatisme ;* le *scepticisme* la rend impossible.

Remarques : 1° La critique impressionniste. — M. Jules Lemaitre semble, au premier bord, entendre autrement la critique. En tête du premier volume des *Contemporains*, il cite et adopte « cette aimable définition » de Sainte-Beuve :

« L'esprit critique est de nature facile, insinuant, mobile. C'est une grande et limpide rivière qui serpente et se déroule autour des œuvres et des monuments de la poésie, comme autour des rochers, des forteresses, des coteaux tapissés de vignobles et des vallées touffues qui bordent ses rives. Tandis que chacun des objets du paysage reste fixe en son lieu et s'inquiète peu des autres, que la tour féodale dédaigne le vallon et que le vallon ignore le coteau, la rivière va de l'un à l'autre, les baigne sans les déchirer, les embrasse d'une eau vive et courante, les *comprend*, les réfléchit, et, lorsque le voyageur est curieux de visiter ces sites variés, elle le prend dans une barque ; elle le porte sans secousse et lui développe successivement tout le spectacle changeant de son cours. »

En conséquence, M. Lemaître se borne à « noter avec soin des *impressions sincères*. Il sera toujours temps, dit-il, quand elles seront beaucoup plus nombreuses, d'en tirer des *conclusions* ». En d'autres termes, M. Lemaitre procède *a posteriori* et *par induction* pour arriver à dégager de ses études « une doctrine littéraire, une philosophie, une vue d'ensemble sur la littérature contemporaine ». C'est là ce que l'on appelle la critique impressionniste.

Mais ces impressions, sur quoi se basent-elles ? M. Lemaitre répond lui-même : « Il y a des règles *nécessaires*, dont la violation empêche une œuvre de valoir tout son prix ». (Voyez Ricardou, *l. c.*, p. 111). Ces règles *nécessaires*, quelles sont-elles sinon le dictamen de la saine raison ?

Il ne peut donc y avoir de divergences qu'au sujet de la méthode.

2° Le mauvais gout n'est, en définitive, que l'erreur *habituelle* du jugement littéraire.

Cette erreur peut avoir pour cause :

1° L'*ignorance*, et l'étroitesse d'esprit, le préjugé, qui en sont les suites : on juge une œuvre, une littérature qu'on ignore ou que l'on connaît peu, sans se donner la peine de les examiner.

2° *La rupture de l'équilibre entre les facultés littéraires*. Elle provient soit de dispositions congénitales, soit de l'influence du milieu (éducation, opinions régnantes, etc.).

242. — La formation du goût, l'acquisition du tact littéraire consisteront donc, d'une part, *à se soustraire à l'action des causes déformatrices* que nous venons de signaler ; de l'autre, à *contracter l'habitude de bien raisonner ses impressions*.

Le moyen efficace pour arriver à ce résultat, c'est *l'étude raisonnée des* **modèles classiques.** « En littérature, comme ailleurs, dans l'acception la

plus modeste et en même temps la plus universelle du mot, *classique* est *tout* artiste à l'école de qui nous pouvons nous mettre, sans craintes que ses leçons nous fourvoient (1). »

Or « *ce qui constitue proprement un classique, c'est l'équilibre en lui de toutes les facultés qui concourent à la perfection de l'œuvre d'art* », une santé de l'intelligence, comme la santé du corps est l'équilibre des forces qui résiste à la mort.

« Un classique est classique parce que, dans son œuvre, toutes les facultés trouvent chacune son légitime emploi, — sans que l'imagination y prenne le pas sur la raison, sans que la logique y alourdisse l'essor de l'imagination, sans que le sentiment y empiète sur les droits du bon sens, sans que le bon sens refroidisse la chaleur du sentiment, sans que le fond s'y laisse entrevoir dépouillé de ce qu'il doit emprunter d'autorité persuasive au charme de la forme, et sans que jamais, enfin, la forme y usurpe un intérêt qui ne doit s'attacher qu'au fond. »

Excellence des classiques grecs et latins. — C'est parce que *la pondération des facultés,* telle que nous venons de la définir, se manifeste *au plus haut degré* dans les œuvres des grands écrivains, poètes et orateurs, d'Athènes et de Rome, que le nom de *classiques par excellence,* de classiques tout court, leur a toujours été attribué par tous ceux que n'aveugle point l'ignorance ou le parti pris.

En effet, *les chefs-d'œuvre* grecs et latins (2) sont de vrais modèles classiques :

1° *Au point de vue de la composition.*

Tout en eux — l'ensemble comme le détail, même le plus minime — n'est qu'un *moyen parfaitement proportionné au but* que l'auteur s'est proposé. Jamais les classiques ne cultivent l'ornement à titre d'ornement. « Ils sont lucides, fermes, modérés. Pour développer une idée, la suivre dans ses conséquences, la décomposer en ses parties et, quand il le faut, la recomposer, n'y rien mêler qui soit étranger, ils sont sans rivaux. » (F. Brunetière.)

2° *Au point de vue de la forme.*

Leur style est exactement défini par ce mot de Swift : « *Le mot propre mis à sa vraie place* ». (Stuart-Mill.) D'une souplesse et d'une plasticité merveilleuses, il se moule sur l'idée, sur le fond, et en fait saillir l'harmonieuse membrure ; les divisions et les subdivisions

(1) F. Brunetière, *Études critiques*, 3me série, p. 300.

(2) Remarquez que nous parlons des *chefs-d'œuvre*, à l'exclusion des œuvres médiocres et des productions de l'époque de la décadence.

le l'œuvre — quelle qu'en soit l'étendue — apparaissent d'elles-mêmes, orientant toujours le ecteur, le dirigeant et l'empêchant de perdre le fil des idées.

« Aussi se sent-on avec eux en confiance et en sécurité. Ce ne sont point des uides hardis, qui donnent le vertige à les suivre ; ils vont d'un pas prudent t lent. Dans la fréquentation des classiques, l'esprit ne peut guère prendre ue de bonnes habitudes. » (F. BRUNETIÈRE.)

Supériorité des classiques grecs. — Si, au point de vue de la formation littéraire, il fallait opter entre la maîtrise des Grecs et celle des Latins, 'est incontestablement aux *Grecs* qu'il faudrait donner la préférence, parce ue *leur littérature se distingue par trois propriétés que nulle autre ne peut evendiquer dans la même plénitude :*

1° Elle est *primitive, originale* et, partant, *nullement conventionnelle, mple, peu compliquée.*

« Jamais les Grecs n'ont accepté du dehors une forme littéraire toute faite... Chez les omains, l'épopée, la tragédie, la comédie, l'élégie, la poésie lyrique, l'art oratoire lui-même, i un mot tous les genres littéraires sont arrivés de Grèce déjà organisés, déjà pourvus de aditions et soumis à des règles (1). Il a fallu que le génie national s'accomodât de ces formes rangères et c'est dans l'imitation qu'il est arrivé peu à peu à se retrouver lui-même. Il en a é ainsi de presque toutes les littératures modernes... Au contraire, les Grecs n'ont jamais ouvé devant eux un genre littéraire tout constitué. Que leurs idées fussent spontanées ou 1'elles leur vinssent du dehors, ils les ont groupées à leur manière et leurs œuvres ont toutes é créées en pleine liberté, d'après un sentiment purement hellénique. » (A. CROISET, *Hist. la litt. grecque*, tome I, p. 41.)

2° *Elle est complète :* aucun *genre* ne lui fait défaut.

3° Dans chacun de ces genres, elle a produit des *chefs-d'œuvre*, des *modèles hevés.*

« Les modèles grecs sont tellement excellents en tous genres, qu'on ne peut en imaginer de plus châtié ni de plus parfait (2). »

En voici la raison : « Les Grecs, grâce à leur climat tempéré, alliaient l'énergie du caractère l'intelligence. Cet égal développement de facultés diverses a été la cause de l'heureux équili- e et de l'harmonie qu'on remarque dans les grandes œuvres de la littérature en Grèce,

(1) Horace en fait l'aveu :

Graecia capta ferum victorem cepit et artes
Intulit agresti Latio. (*Epist.* 2. 1. 156.)

(2) LÉON XIII, *Lettre du 20 mai 1885 au Card. Parocchi.* ANALECTA IURIS PONTIFICII, e série, 1885. Col. 749-751.

comme en celles de l'art. L'Hellène a toujours eu de la raison dans l'imagination, de l'esprit dans le sentiment, de la réflexion dans la passion. Jamais on ne le voit totalement entraîné d'un côté. Il a pour ainsi dire plusieurs facultés prêtes pour chaque chose et c'est en les associant qu'il donne à ses créations leur véritable caractère. » (A. CROISET, *l. c.*, p. 4.)

Horace (*Ad Pison.* 268) avait donc raison de dire aux jeunes littérateurs de son temps :

Exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna,

et M. Brunetière : « Ne m'en veuillez pas de cette mythologie : comme Antée reprenait des forces nouvelles en touchant la Terre, sa mère, ainsi pareillement dans l'histoire et de tous temps, *toutes les fois qu'ils retournent se retremper aux sources grecques, l'art et la poésie s'épurent, s'ennoblissent et s'élèvent.* En se rapprochant donc de la nature, dont les Grecs étaient voisins encore, on dirait que l'âme moderne se rapproche aussi de la beauté. Ce qu'elle a de trouble s'y filtre, pour ainsi parler ; ce qu'elle a de tumultueux s'y apaise ; ce qu'elle a de tourmenté s'y rythme et s'y ordonne. » (*L'évolution de la poésie lyrique*, tome II, p. 148.)

Les œuvres des Pères de l'Église et des poètes chrétiens, grecs et latins, offrent des modèles d'*un* genre très important, *le genre sacré.*

Il faut donc les étudier pour apprendre à connaître ce genre, mais on se fausserait le goût en généralisant les lois qui ne s'appliquent qu'à cette partie de la littérature.

Les classiques du XVII^e^ siècle, formés à l'école des anciens, exercent eux aussi, l'influence la plus heureuse sur les jeunes talents. Ils sont cependant tombés dans une grave erreur, qui a donné lieu à la réaction romantique et dont on doit tenir compte en les étudiant : au lieu de *s'inspirer* de l'art antique, *ils l'ont* trop souvent *servilement et maladroitement copié.* Non contents d'adopter *les principes immuables* sur lesquels il est basé, — ce en quoi ils avaient raison, — ils ont mis sur le même pied que ces principes des règles qui n'en étaient que l'application, selon les conditions particulières de l'époque — par exemple, les trois unités dans le genre dramatique. Encore faut-il ajouter que, plus d'une fois, ils ont mal compris ces règles. Ainsi, on leur reproche à bon droit, de négliger *la couleur locale* qu'exigeaient cependant les anciens. (Voyez HORACE, *Ad Pisones*, 86-97 et 114-119.)

Les contemporains *doivent être étudiés* à côté des classiques, pour plusieurs motifs :

1° Parmi ces écrivains et orateurs, il en est plusieurs qui ont un réel mérite. De plus, certains genres ont évolué et se sont perfectionnés en ce siècle, par exemple, la poésie lyrique, le roman, l'éloquence de la tribune et celle du barreau.

2° Nous devons connaître notre âge, notre génération.

3° Si nous voulons être écoutés et compris, nous devons parler le langage de notre temps.

D'autre part, *cette lecture doit être faite avec discrétion et avec prudence,* parce que, trop souvent, la caractéristique des littérateurs de ce siècle est « la prédominance d'une faculté sur une autre, du pouvoir d'imaginer, par exemple, sur le pouvoir d'abstraire, ou de la capacité de sentir sur la capacité de raisonner ».

CHAPITRE III

RÈGLES PRATIQUES

243. — **L'étude littéraire** d'une œuvre présuppose, *dans certains cas,* la critique du texte. Elle comprend *toujours* un triple travail :

1° L'assimilation aussi parfaite que possible de la pensée de l'auteur.

2° L'examen du fond et de la forme.

3° L'appréciation.

244. — **Critique des textes.** — Avant tout, il faut se procurer le *texte authentique* de l'œuvre que l'on veut étudier. Or, par malheur, il arrive très souvent que ce texte est altéré et interpolé, tantôt à dessein, tantôt par mégarde, soit par l'incapacité, soit par la négligence des copistes et des éditeurs.

L'œuvre que l'on veut lire est-elle moderne, c'est-à-dire a-t-elle été publiée depuis l'invention de l'imprimerie, il faudra recourir à une édition reconnue exacte et fidèle, au besoin, il faudra, si c'est possible, la collationner sur le manuscrit original.

Voyez comment M. Lebarq a rétabli le texte authentique des œuvres oratoires de Bossuet, étrangement déformé par Deforis, Lachat et autres éditeurs.

La tâche devient plus difficile et plus délicate, quand il s'agit d'*œuvres de l'antiquité et du moyen-âge.* En ce cas, *il faut d'abord constituer le vrai texte.*

Ce travail a reçu le nom de *critique du texte.* Pour l'effectuer, on dispose des deux moyens suivants, dont le second ne doit s'employer que dans la mesure où le premier ne peut l'être.

1° La critique diplomatique ou *étude des manuscrits.* — Le texte est un fait et, comme tout fait, il doit être établi non par voie de conjecture, mais par voie de témoignage. Or, dans l'occurrence, les témoins sont les manuscrits. Quand ils sont plusieurs et que leurs dispositions ne

concordent pas, il faut rechercher leur valeur respective. A cet effet, « on commence par classer les manuscrits par familles, par déterminer quels sont ceux qui ne sont que des copies d'originaux existants et l'on ne tient compte que des manuscrits archétypes ou dérivant d'archétypes perdus ».

On examine ensuite l'importance et l'autorité relatives des manuscrits retenus ; enfin, parmi les diverses variantes, on tâche de reconnaître celle qui constitue le texte original (1).

2° La critique verbale ou grammaticale. — « Elle corrige le texte des manuscrits pour le rendre conforme au bon sens, à la grammaire », voire aux convenances. On voit combien cette méthode est périlleuse. Elle ouvre la porte toute large à l'abus, au préjugé, à l'arbitraire ; des faits nombreux le prouvent. Le critique qui s'engage dans cette voie est fatalement exposé à substituer sa propre pensée à celle de l'écrivain (2).

La revision des textes anciens a été entreprise et se continue avec le plus grand soin par la philologie moderne. Grâce aux travaux consciencieux des savants, les *éditions critiques* se multiplient et nous mettent en possession de textes exacts et fidèles.

245. — Assimilation de la pensée de l'auteur. — Pour porter un jugement sérieux sur une œuvre, il ne suffit pas de la lire, même attentivement, de manière à la comprendre et à pouvoir en donner une analyse fidèle ; *il faut la pénétrer au point d'en saisir l'intention ; il faut s'identifier avec l'auteur et refaire, en quelque sorte, avec lui le travail de la composition.*

Ex. : Voulez-vous étudier l'*oraison funèbre de Condé*, par Bossuet ? Commencez par vous mettre, en esprit, à la place de l'illustre évêque et dans le milieu où il se trouvait. Rappelez-vous qui il était, à qui il parlait, sur quoi, et en quelles circonstances ; à quelles règles conventionnelles les usages et préjugés de son temps l'obligeaient à se soumettre, etc. *Tâchez d'éprouver les sentiments qu'il éprouvait.*

Puis recherchez *le but* précis qu'il poursuivait et *le plan* qu'il arrêta pour atteindre ce but.

Alors relisez le discours en prenant les idées, les aspirations, *les émotions* de l'orateur comme si vous parliez vous-même à ses auditeurs.

246. — Examen du fond et de la forme. — Reprenez un à un les faits, les considérations, les preuves, présentés par l'auteur, ainsi que les sentiments qu'il manifeste. — Pesez-les, appréciez-les.

Voyez si rien de ce qui devait être dit n'a été omis. Examinez ensuite comment les différentes parties sont ordonnées et agencées. Enfin recherchez si l'expression est toujours correcte et répond fidèlement à la pensée dont elle est le signe.

---

(1) Voyez W.-M. Lindsay (trad. de J.-P. Waltzing), *Introduction à la critique des textes latins, basée sur le texte de Plaute.* Paris, Klincksieck, 1898.

(2) Voyez S. Reinach, *Manuel de Philologie classique.* Tome I, p. 47.

247. — Appréciation de l'œuvre. — Le jugement doit être consciencieux et porter sur la moralité de l'œuvre — sa puissance — son style.

I. MORALITÉ DE L'ŒUVRE. — La Bruyère a dit avec raison : « Quand une lecture vous *élève l'esprit* et qu'elle vous *inspire des sentiments nobles et courageux*, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage ; il est bon et fait de main d'ouvrier (1). »

Remarquez qu'il ne suffit pas que l'intention *de l'auteur* — le *finis operantis* — soit bonne. L'œuvre elle-même, prise *objectivement*, a toujours une tendance — le *finis operis*. Ainsi, un peintre peut faire un tableau pour acquérir du renom, gagner de l'argent, faire plaisir à un ami. Ce sont là des *buts extrinsèques*, *surajoutés*, des *fines operantis*. Mais quels que soient ces buts, le tableau lui-même est de nature à produire un certain effet sur tous ceux qui le contemplent. C'est le *finis operis*.

Il en sera de même, quand il s'agit d'un écrit, d'un discours.

1. Très souvent cet écrit, ce discours se réduisent à une thèse ou du moins en renferment une, c'est-à-dire que, soit sans détours, soit d'une manière indirecte, ils préconisent un principe ou l'application d'un principe — Ainsi, les drames d'Alexandre Dumas fils visent à décrier les lois de la société conjugale, base de tout l'ordre social.

2. Toujours, quels qu'aient été les desseins de l'auteur, son œuvre laisse une impression générale.

Thèse et impression doivent ne jamais heurter en rien la saine morale ; c'est le minimum.

II. PUISSANCE DE L'ŒUVRE. Elle résulte :

1° *De la proportion entre l'œuvre et le but poursuivi :*

Dans son ensemble, l'œuvre est-elle un moyen *efficace* pour produire l'effet recherché sur les hommes auxquels elle est destinée ? — Y a-t-il des parties faibles ? Si oui, quels en sont le nombre, l'importance ? En quoi et pourquoi sont-elles défectueuses ?

REMARQUE. — S'agit-il d'une partie notable d'une œuvre formant un tout — par exemple, d'un chant d'Homère ou de Virgile — il faudra au préalable *situer* ce fragment, c'est-à-dire voir quelle place il occupe dans le plan général, quel est son rôle, son office. On se demandera alors : « L'événement qui est raconté ici fait-il avancer l'action ? La complique-t-il ? Prépare-t-il le dénouement, etc. ? »

2° *De son unité.*

Tous les effets particuliers convergent-ils vers l'effet final ? Se renforcent-ils les uns les autres d'une manière progressive.

III. LE STYLE.

---

(1) *Les Caractères*, chap. I.

Quelles en sont la correction, la vie, la couleur ? — Le ton répond-il à la pensée (1) ?

Si c'est un discours prononcé ou une lecture, que faut-il penser du débit, de la diction, de l'action ? (nos 166-70.)

Qualification de l'œuvre examinée. — Pour qu'une œuvre puisse être appelée *bonne,* sans restriction, et tout court, elle doit réunir *moralement toutes* les qualités que nous venons d'énumérer : la moralité, la puissance, le style et, le cas échéant, la beauté du débit. *Bonum ex integro, malum ex quocumque defectu,* dit l'axiome.

Nous disons que l'œuvre doit réunir toutes ces qualités *moralement* et non pas d'une manière absolue. La perfection n'est pas de ce monde ; le soleil lui-même a des taches, et, comme l'a dit Horace : « Quand, dans une œuvre, *domine* l'éclat des beautés, il faut passer sur les quelques défauts qui ont échappé par mégarde ou qu'a entraînés l'humaine faiblesse » (2).

Dès que l'œuvre est déparée par des vices notables, on ne peut plus dire qu'elle est *belle,* bien qu'elle puisse renfermer des *parties belles* ou des *éléments de beauté,* et bien que l'auteur puisse s'y révéler *artiste,* en ce sens qu'il se montre capable de saisir un caractère et de l'exprimer.

Remarque. — Les termes *art, artiste, beau, saisissant,* etc., sont employés souvent d'une manière très abusive. Il s'ensuit qu'ils prêtent à l'amphibologie. (Voyez plus loin, 2e Partie, Livre II. De la poésie. Esthétique).

248. — Étude comparée de plusieurs œuvres semblables ou analogues. — Après avoir étudié, de la manière que nous venons d'indiquer, plusieurs œuvres d'auteurs différents, mais du même genre — par exemple, plusieurs épopées, plusieurs tragédies, plusieurs drames, plusieurs discours parlementaires, plusieurs plaidoyers, etc. — on en comparera la conception, le plan, le style, l'allure, les défauts, les qualités ; on recherchera les traits de ressemblance qui les rapprochent et les différences qui les séparent ; on s'attachera enfin à reconnaître leurs *caractères communs.*

Le résultat de ce travail sera la *connaissance des genres littéraires.* Il est

(1) Voyez le questionnaire et les renvois du n° 148, III.

(2) Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit
Aut humana parum cavit natura.

Ad Pison. 351-353.

Voyez, en outre, tout le passage, vers 347-381.

clair qu'elle sera d'autant plus sérieuse et complète que les œuvres comparées seront plus nombreuses et plus variées.

249. — Critique d'un écrivain ou d'un orateur. — Supposons d'abord le cas, assez fréquent d'ailleurs, où le littérateur que l'on entreprend d'étudier a circonscrit son activité dans les limites d'un genre unique : l'histoire, drame, roman, éloquence, etc.

Pour le juger, il faut évidemment commencer par lire *toutes* ses œuvres, ou du moins ses œuvres *principales*. On examinera ensuite :

1° S'il n'a pas eu plusieurs *manières* de concevoir et d'exécuter ses œuvres. Ses doctrines et ses théories littéraires ont-elles varié et en quoi ?

2° Quelles *causes*, quelles *influences* : — tempérament, éducation, milieu, etc. — ont déterminé ces manières et, le cas échéant, leur évolution ?

3° *Quelle influence a-t-il exercée à son tour* sur ses contemporains et, en particulier, sur les littérateurs ? A-t-il contribué à faire évoluer les genres et dans quelle mesure ?

Ce n'est qu'après avoir résolu ces problèmes délicats que l'on pourra porter une sentence équitable sur sa valeur et sur son mérite.

S'agit-il d'un auteur qui a cultivé à la fois plusieurs genres ; a-t-il été — comme Victor Hugo, par exemple, — orateur, poète, dramaturge, chef d'école, la question se complique, mais la méthode reste la même.

Psychologie d'un écrivain. — Sans le vouloir ni le savoir, *l'écrivain dépeint toute son âme dans ses œuvres :* il la met à nu sous les yeux de ses lecteurs et fait à ceux-ci la confession de sa vie intime.

A la nature des choses qu'il considère ordinairement, à la manière dont il les conçoit, à la forme qu'il donne à sa pensée, tout homme qui sait analyser découvrira sans peine la trempe et le caractère de son esprit, de sa volonté, de sa sensibilité, de son imagination ; le cours habituel de ses pensées, ses inclinations et ses répugnances, bref, toute l'histoire secrète de son cœur.

— De même, par la suite de l'influence du milieu, *les caractères communs à l'ensemble des œuvres d'une époque ou d'un pays révèlent l'état d'âme dominant, moyen, de cette époque, de ce pays.*

Attitude envers la personne de l'écrivain. — L'étude d'un ouvrage nous amène donc à connaître l'*homme* qui en est l'auteur, ses qualités et ses défauts.

Avons-nous le droit de juger cet homme, au point de vue moral ?
Oui, mais avec justice et avec charité.

A-t-il écrit des œuvres dangereuses, mauvaises, deux cas peuvent se présenter :

1° C'est un sectaire, un fanatique, un corrupteur de parti pris, un *malfaiteur littéraire* ; c'est par exemple, quelque philosophe du XVI^e^ siècle, un Voltaire, un Jean-Jacques Rousseau, ou encore quelque pornographe contemporain.

Flétrissez et condamnez *son crime*, avec l'énergie calme et sereine du justicier, mais ne méconnaissez jamais les qualités réelles de *son talent*.

Ce calme et cette sérénité d'ailleurs n'excluent nullement l'indignation contre les attentats dont il est coupable et responsable.

Gardez-vous de cette *impartialité mal entendue qui consiste à montrer plus de sévérité pour les écrivains bien pensants que pour les mauvais*.

2° C'est un *malheureux égaré*, victime d'une mauvaise éducation et de l'influence funeste d'un milieu athée ou dépravé, cherchant peut-être de bonne foi la Vérité et le Bien.

Dans cette hypothèse, qui se vérifie souvent de nos jours, c'est d'abord un devoir de se montrer accueillant et bienveillant à son égard. Il faut rendre hommage à ses intentions droites et à ses nobles aspirations. Mais la condescendance ne doit pas aller jusqu'à excuser ce qui doit être condamné. Prenons pour devise le beau vers de Corneille :

Je chéris sa personne et je hais son erreur.
(*Polyeucte*. III. 2.)

250. — Fruit de la critique littéraire. — 1° La méthode que nous venons d'indiquer conduit à la vraie *science de littérature*. En effet, celle-ci n'est que *la synthèse et la systématisation des résultats fournis par la critique*. Elle a donc pour objet la connaissance coordonnée et l'appréciation raisonnée :

1° Des œuvres littéraires d'une époque, d'un pays ou même de plusieurs pays.

2° Des écrivains qui ont produit ces œuvres.

3° Du mouvement et de l'évolution littéraires à ces mêmes époques et dans ces mêmes pays.

Cette science est une branche très importante de l'*anthropologie*.

4° La critique ainsi entendue forme le *bon goût* et réforme les erreurs causées par le préjugé ; elle exerce une influence directrice des plus heureuses sur la création des œuvres littéraires (1).

(1) Voyez A. Ricardou, *loc. cit.*, p. 5 et suiv.

Deuxième Partie

LES

Genres Littéraires

INTRODUCTION

Objet de cette deuxième partie : Les genres littéraires, leur évolution, leurs lois. Méthode.

251. — L'objet de cette deuxième partie est l'exposé systématique es *conclusions* auxquelles conduit l'*étude comparée des chefs-d'œuvre littéaires* (nº 12.)

Cette étude doit se faire par chacun pour lui-même ; la vraie science des Belles-Lettres ne s'acquiert qu'à ce prix (nº 12, Remarque) ; mais la synthèse ue nous offrons au débutant lui permettra de procéder, selon sa *méthode* ndiquée, avec plus de facilité, de sûreté, de célérité et de fruit.

252. — L'existence des genres littéraires est le *fait capital* qui résulte e l'examen comparatif des chefs-d'œuvre. *Ceux-ci, bien qu'éclos dans les irconstances, les temps et les milieux les plus divers, se classent d'eux-uêmes en un certain nombre de* GROUPES *ou* GENRES, *selon que tel ou tel nsemble de caractères communs leur donne tel ou tel air de famille.*

Quels sont ces *groupements naturels ?* Dans chacun d'eux, quels sont les *'pes les plus purs ?* Pourquoi ? En quoi consiste la *nature de la parenté qui nit les œuvres d'un même genre et quelle en est la cause ?*

Telles sont les principales questions à résoudre.

253. — Notion du « genre » en littérature. — Cette notion très importante doit avant tout être précisée. Elle ne l'a guère été jusqu'ici (1).

(1) Rien de plus vague, par exemple, que les définitions données par M. Montagnon *Littérature et genres littéraires*. Lyon, E. Vitte, 1897), et par M. Vincent (*Théorie des enres littéraires*. Paris, Poussielgue, 1902). D'après ces auteurs, les deux *grands* genres raient *la prose* et *la poésie*. Cela est insoutenable. Ainsi, pour n'opposer à ce principe qu'un

C'est qu'on n'a pas remarqué que *les œuvres peuvent être classées de diverses manières, selon le point de vue auquel on les envisage*. En effet :

1° D'APRÈS LE SUJET, LES MATIÈRES QU'ELLES TRAITENT, elles se partagent en deux grandes catégories : *la littérature sacrée* et *la littérature profane*. La première se subdivise en littérature *théologique, ascétique*, etc. ; la seconde, en littérature *technique, scientifique, historique, poétique, classique* ou *scolaire, etc.*

2° D'APRÈS L'ESPRIT QUI ANIME L'AUTEUR ET QUI SE RÉVÈLE DANS SES ÉCRITS, ces mêmes œuvres forment les littératures *classique, romantique, parnassienne, naturaliste*, etc., *catholique, protestante, sceptique, libre-penseuse, socialiste, sectaire*, etc., — *aristocratique, militaire, bourgeoise, populaire* ou *démocratique*, etc.

3° D'APRÈS LE MODE D'EXPRESSION, les œuvres se partagent en deux groupes : *la prose*, œuvres dont le langage n'est pas soumis à une mesure stricte ; — *les vers*, œuvres dont le langage est rigoureusement rythmé.

4° D'APRÈS LE MODE DE COMMUNICATION, elles se partagent en *discours* prononcés de vive voix et en *écrits* destinés à la lecture.

5° On peut encore les classer d'après le BUT poursuivi par l'auteur.

Le classement fondé sur LE BUT *poursuivi par l'auteur doit être préféré. Il permet, bien mieux que les autres, de pénétrer dans la nature des ouvrages et de rendre compte de leur constitution*. L'œuvre littéraire n'étant qu'un moyen de produire un effet déterminé sur l'âme du lecteur ou de l'auditeur, *cet effet, but* que poursuit l'auteur, *est la mesure de l'œuvre, et, en elle, tout doit lui être proportionné.*

Un GENRE LITTÉRAIRE *est donc un groupe d'œuvres dont le but est de même nature.*

254. — Les grands genres littéraires sont : LA CONVERSATION, LE GENRE DIDACTIQUE, LA POÉSIE, L'ÉLOQUENCE.

En effet, l'activité littéraire peut se porter vers QUATRE BUTS PRINCIPAUX :

1° Faire aux personnes auxquelles nous unissent des relations sociales quelconques, les *communications de toute nature* que ces relations rendent nécessaires ou convenables. — C'est l'objet de la CONVERSATION (entretiens oraux — correspondance).

2° *Instruire*, proposer à l'esprit les résultats des investigations et des études scientifiques. — C'est l'esprit du genre DIDACTIQUE (διδάσκω, j'enseigne).

3° *Convaincre* l'intelligence *et persuader* la volonté. — C'est l'objet de l'ÉLOQUENCE, du GENRE ORATOIRE.

4° Provoquer *le plaisir pur et désintéressé de l'émotion esthétique*. — C'est l'objet de la POÉSIE.

---

des nombreux faits qui le contredisent, Goethe a fait deux *Iphigénies*, l'une en vers, l'autre en prose. Ces deux *tragédies* différeraient donc de genre !

Chacun de ces GRANDS GENRES comprend plusieurs SOUS-GENRES. Par exemple, la poésie renferme *le genre épique*, *le genre lyrique* et *le genre dramatique ;* l'éloquence, *le genre sacré* et le *genre profane*, etc.

Entre ces divers **genres nettement tranchés**, il y a des **genres intermédiaires** ou **mixtes**, faisant transition. Ainsi, la *poésie didactique* tient à la fois du genre didactique et de la poésie.

Dans leur ensemble, ces divers genres, sous-genres et genres intermédiaires rappellent quelque peu la composition du spectre solaire, dans lequel on distingue sept *couleurs principales* et une infinité de *nuances* résultant du mélange de ces teintes.

LE LITTÉRATEUR NOVICE DOIT ÉTUDIER D'ABORD LES GENRES BIEN TRANCHÉS, dont le caractère est plus simple, moins complexe et, partant, plus facile à analyser et à juger.

Ex. : Les *Dialogues* de Platon sont *à la fois* des *leçons* de haute philosophie, de fines *comédies*, de piquantes *satires* et, par endroits, de vrais *chants lyriques*. Tous ces effets étaient voulus par l'auteur, mais un d'entre eux était érigé en but principal auquel les autres étaient subordonnés ; ainsi ils convergeaient de manière à former un *système à résultante unique*. Qui ne le voit ? Pour comprendre et juger l'action de celle ci, il faut connaître d'abord la nature, l'action et les lois des *composantes*. En d'autres termes, il faut avoir déjà une connaissance suffisante du genre didactique, du drame, de la satire, de la poésie lyrique. Autrement on serait exposé à ne considérer qu'un seul des multiples aspects de l'ouvrage et, dès lors, à porter un jugement faux.

255. — Évolution des genres. — On constatera sans peine les faits suivants :

1° *A chaque époque* d'une littérature quelconque, *certains genres sont cultivés de préférence aux autres.* Ainsi le XIX^e^ siècle a été marqué par une vraie surproduction de romans.

2° *Dans chaque genre, on voit successivement certaines formes et certaines allures se produire, dominer, puis peu à peu tomber en désuétude* et finir par être supplantées par des formes et des allures nouvelles.

Cette transformation a reçu le nom d'*évolution.*

Elle est produite par *trois causes*, dont les effets se font sentir dans la genèse de toute œuvre littéraire.

1° *Le moment.*

2° *La personnalité de l'auteur.*

3° *Le milieu.*

I. LE MOMENT est l'ensemble des circonstances dans lesquelles l'auteur a écrit ou parlé.

En faisant l'étude comparative de plusieurs œuvres *de même espèce*, on discernera dans le moment qui a influé sur leur éclosion :

1° Des causes de même nature ; elles donnent au genre sa *fixité relative*.

2° Des actions particulières propres à la situation actuelle, et, partant, variant d'œuvre à œuvre. Elles sont pour les œuvres un *principe de dissimilitude*, et, par le fait même, pour le genre, un *principe de transformation et d'évolution*.

Ex. : Dans tout discours judiciaire, l'orateur s'adresse à des juges dans le but de les éclairer sur une question de droit et de fait. De là, le caractère commun de ces discours. Mais il y a des dissemblances notables entre nos tribunaux, nos mœurs, nos lois, et les tribunaux, les mœurs, les lois du temps de Démosthène, de Cicéron, etc. De là bien des différences dans les plaidoyers de ces diverses époques.

II. LA PERSONNALITÉ DE L'AUTEUR résulte de son tempérament, de la trempe de son esprit, de son caractère, de ses goûts, de ses idées, de ses préjugés, etc. Plus il a d'indépendance et de spontanéité, plus aussi sa physionomie se dessinera dans son œuvre, et plus il imprimera à celle-ci le cachet de l'originalité.

La personnalité est donc aussi un *principe d'évolution*.

III. LE MILIEU est l'atmosphère morale que respirent l'auteur et la génération à laquelle il s'adresse. Constitué par l'état *général* des mœurs et par l'esprit dominant de *l'époque* et du *pays*, il est la résultante de causes multiples dont l'action se combine et qui réagissent les unes sur les autres. Parmi ces causes, il convient de signaler :

1° *La race*, avec ses qualités physiques, intellectuelles et morales héréditaires.

Comparez, par exemple, les Slaves, les Anglo-Saxons, les Germains, les peuples latins : chacun de ces groupes a des traits génériques, qui se réfléchissent dans leurs littératures.

2° *Le pays*, sa configuration, son climat, sa flore et sa faune, etc.

Ainsi les paysages et les tableaux que peignent les poètes des régions septentrionales sont froids, brumeux, mélancoliques, sévères ; leurs contours sont vagues et estompés. Par contre, les poètes grecs nous montrent une nature riche et luxuriante, des horizons baignés de lumière, dont les lignes sont nettement accusées.

3° *Les événements* politiques, religieux, sociaux — surtout les plus récents.

Étudiez, par exemple, à ce point de vue, la littérature du siècle de Louis XIV, celle de la Révolution, celle de l'Empire, etc.

4° *Les grands hommes* et plus particulièrement *les grands écrivains et orateurs*.

C'est ainsi que Corneille fixe la forme de la tragédie classique en France, non toutefois sans devoir céder, sur certains points, aux préjugés régnants ; ceux-ci l'empêchèrent notamment d'écouter sa prédilection pour les sujets chrétiens — comme *Polyeucte* — et de rejeter la règle arbitraire des trois unités (1).

COROLLAIRES. — 1° « Ainsi l'écrivain subit et l'œuvre reflète l'influence du pays, de l'éducation, du milieu. *L'œuvre d'art raconte l'état dominant de l'âme sociale* (2).

2° *Les genres étant sujets à l'évolution*, il en est de même des *lois* qui les régissent. Celles-ci *ne sont donc pas absolues, mais relatives et variables* (n° 11).

Ainsi les règles du drame moderne ne sont pas, ne doivent pas être celles de la tragédie grecque.

256. — L'étude des lois d'un genre comprend un double travail, à savoir :

I. Un travail de CRITIQUE HISTORIQUE. Il faut :

1. Observer et analyser *la genèse* et *les transformations* successives de ce genre.

2. Constater, dans chacune de ces deux phases, les *faits généraux* qui les caractérisent, c'est-à-dire les règles qui ont été observées par les auteurs.

3. Rechercher *quelles conditions spéciales ont motivé ces règles*.

II. Un travail de CRITIQUE DOGMATIQUE : il faut *apprécier ces règles*, les éprouver au moyen de leur *pierre de touche, les principes immuables de la littérature* (nos 5-11) ; — c'est-à-dire qu'il faut examiner si elles sont *une* application *rationnelle* de ces principes aux conditions particulières dans lesquelles le genre s'est développé.

---

(1) Voyez H. TAINE, *Philosophie de l'art*, tome I, pp. 10 et 57. — A. RICARDOU, *La Critique Littéraire*, 1re partie, ch. III et V.

(2) A. RICARDOU, *La Critique Littéraire*, p. 53.

LIVRE PREMIER

La Conversation

257. — Nous traiterons d'abord *de la conversation en général,* puis *de l'entretien de vive voix* et *de la lettre.*

CHAPITRE Ier

DE LA CONVERSATION EN GÉNÉRAL

258. — Importance du genre. — *De tous les genres littéraires, la conversation est le seul qui soit et doive être cultivé par tout le monde.*

Personne n'est forcé de faire des discours, des poésies, des ouvrages scientifiques, mais nul ne saurait se soustraire aux conséquences des relations sociales qu'il a nécessairement avec un nombre d'hommes plus ou moins considérable. Or, la parole, soit vivante, soit consignée par écrit, est l'organe de ces relations (nº 4). Il s'en suit que tous, sans exception, nous devons savoir la manier, au moins de façon à pouvoir faire les *communications que les circonstances rendent utiles, convenables, nécessaires.*

Notre *dignité* non moins que notre *intérêt* exigent que ces ENTRETIENS portent *le cachet de la vraie distinction,* ou, ce qui revient au même, qu'ils soient marqués au coin de la bonne et saine littérature.

Tout entretien a un **caractère** bien déterminé, qui résulte :

1º De la *nature des relations* qui l'occasionnent et, partant, de la *qualité des personnes* entre qui existent ces relations.

Ex. : Autres sont les rapports entre supérieurs et inférieurs, autres les rapports entre égaux, entre frères et sœurs, entre étrangers, entre vieillards et jeunes gens, etc.

2° De *l'objet* de la communication.

Ex. : Affaires, félicitations, condoléances ou consolations, reproches, conseils, divertissements, etc.

3° Des *circonstances particulières* dans lesquelles se trouvent *actuellement* les personnes qui conversent.

Ainsi les reproches adressés à une personne fortement éprouvée, différeront de ceux que s'attire un homme au faîte de la prospérité ; la présence d'un concurrent malheureux rend particulièrement délicates les félicitations que l'on adresse au vainqueur, etc.

259. — Les **lois fondamentales de la conversation** sont au nombre de deux :

1° LA CORRECTION : A. *Morale*. — Le *ton* de l'entretien doit être proportionné à son caractère tel qu'il vient d'être délimité ; il doit s'inspirer du respect le plus rigoureux des convenances.

B. *Littéraire*. — Le langage dont on se sert doit être aussi châtié que possible.

2° LE NATUREL. — La préoccupation de s'exprimer d'une manière élégante et polie ne peut jamais dégénérer en affectation. *La parole doit être avant tout franche et spontanée*.

CHAPITRE II

ENTRETIEN DE VIVE VOIX

260. — Les entretiens qui se font de vive voix peuvent revêtir **trois formes** :

1° Celle d'un DIALOGUE animé, à bâtons rompus, dans lequel les personnes en présence parlent sans aucun ordre déterminé.

2° Celle d'une CONFÉRENCE SUIVIE, méthodique, sur un sujet précis.

3° Celle d'un MONOLOGUE plus ou moins long, plus ou moins coupé par des interruptions.

261. — **Les lois de la conversation orale** ont été très bien formulées

par ce mot de La Bruyère : « Il y a parler bien, parler aisément, parler juste, parler à propos » (1).

PARLER BIEN, c'est non seulement s'exprimer sans commettre de faute contre la grammaire ou le débit, mais de plus, dire tout d'une manière spirituelle et avec grâce ; c'est éviter la banalité et la platitude ; c'est « tourner agréablement une pensée fine », un compliment, une plaisanterie ; c'est « savoir bien peindre ce que l'on sait bien voir », etc.

PARLER AISÉMENT, c'est avoir l'élocution facile ; c'est ne pas devoir chercher péniblement ses mots.

PARLER JUSTE, c'est ne dire que des choses sensées, raisonnables, vraies.

PARLER A PROPOS, c'est éviter les impertinences, c'est savoir *quand* on peut parler et *quand* on doit se taire, *ce qu'*il faut dire et *ce qu'*il convient de ne pas dire, enfin, *comment* il faut le dire.

« C'est pécher contre ce dernier genre que de s'étendre sur un repas magnifique que l'on vient de faire, devant des gens qui sont réduits à épargner leur pain ; de dire merveille de sa santé devant des infirmes ; d'entretenir de ses richesses, de ses revenus et de ses ameublements, un homme qui n'a ni rentes, ni domicile ; en un mot, parler de son bonheur devant les misérables : cette conversation est trop forte pour eux, et la comparaison qu'ils font alors de leur état au vôtre est odieuse ». (La Bruyère, *l. c.*)

La conversation est donc un **art** véritable et des plus difficiles. Pour y réussir et surtout y exceller, il faut :

1° *De grandes qualités morales :* du cœur, de la sensibilité, de la délicatesse, de la discrétion et du tact.

2° *De grandes qualités intellectuelles :* de l'instruction, de l'imagination, de l'esprit d'observation, de la promptitude et de la justesse dans la réflexion et dans le jugement, de la sagacité, de la facilité de repartie, etc.

3° *Un certain talent oratoire*, surtout de la facilité de parole, de l'aisance et de l'expression dans le débit, de la variété dans les intonations, de l'entrain, de la verve, de l'aplomb.

262. — Les **moyens pour apprendre à bien converser** sont :

1° *Le commerce assidu avec des gens d'esprit, de bon goût et de bonne compagnie.*

2° *L'exercice :* on doit contracter l'habitude d'allier, dans la juste mesure,

(1) *Les Caractères*, Chap. V. De la société et la Conversation. Tout ce chapitre vaut la peine d'être lu et médité.

la réflexion à l'abandon ; en d'autres termes, *on pèsera bien toutes ses paroles* et *l'on visera à s'exprimer toujours avec élégance,* mais en même temps *on évitera* avec le plus grand soin tout ce qui sent *la contrainte* ou *le pédantisme.*

3° *La lecture :* plus on est instruit, plus on a de connaissances, plus aussi on pourra soutenir l'intérêt de la conversation ; de plus, *l'habitude de penser avec les bons écrivains contribue beaucoup à faire acquérir la facilité et la correction dans la manière de s'exprimer.*

CHAPITRE III

LA LETTRE

263. — Une **correspondance** est un entretien par écrit entre personnes absentes : *les lettres* et *les réponses* à celles-ci constituent une espèce de dialogue.

Les lois de la lettre sont donc les mêmes que celles de la conversation. Seulement, en vertu de l'adage *verba volant, scripta manent,* la lettre exige une plus grande *circonspection* et une plus grande *correction.*

REMARQUE. — Il ne faut pas confondre *la vraie lettre* avec certaines compositions qui en ont *la forme extérieure* sans en avoir le caractère.

Tels sont, par exemple, certains manifestes politiques adressés à des journaux sous ce titre « Lettre ouverte à M. X. » ; certains ouvrages ou traités scientifiques, moraux et autres, comme les *Lettres du comte Joseph de Maistre à un gentilhomme sur l'Inquisition espagnole*, les *Lettres à un jeune homme*, par Lacordaire, etc., les *Épîtres* d'Horace, de Boileau, etc.

Ce sont là des LETTRES FICTIVES ; elles ne rentrent pas dans le genre dont nous nous occupons.

264. — **Le genre épistolaire** comprend :

I. **Les lettres d'affaires**, parmi lesquelles il faut ranger la correspondance politique, administrative ou diplomatique entre personnages officiels ou avec de tels personnages.

Voyez, par exemple, la lettre de Napoléon 1er à Frédéric III, roi de Prusse. **M.F.** II5 . 137.

Dans les écrits de cette nature :

1. Il faut se conformer au *cérémonial* fixé par l'usage qui règle le format

u papier, la forme de l'enveloppe, l'inscription ou titre, la souscription ou ormule finale, la manière d'indiquer la date et l'adresse.

2. Il faut entrer directement en matière, se limiter à l'objet précis qu'on oit traiter et s'attacher à faire de celui-ci un exposé clair et complet. Toute igression est déplacée.

II. **Les lettres de convenance**. — Ce sont des marques de sympathie, ont les usages reçus font un devoir de civilité.

Elles ont pour *objet* des remercîments, des félicitations, des condoléances, s notifications, etc.

Il peut arriver que les lettres d'affaires rentrent dans cette catégorie. Ainsi, le fils du vice-miral Thévenard ayant péri en combattant sous les ordres de Bonaparte, celui-ci, en vertu de s fonctions, avait le devoir de faire part à ce père malheureux du coup qui le frappait. Cette mmunication avait certes un caractère officiel, mais il est évident que les bienséances exi-aient qu'elle se fît sous une forme affectueuse. (Voyez cette lettre **M. F.** II[5], p. 369.)

La BANALITÉ *est le grand écueil* qu'on doit redouter dans les correspon-nces de cette espèce.

C'est qu'en général les démonstrations et les témoignages prescrits par la politesse dégé-nent très facilement en vaines formalités auxquelles le cœur ne prend aucune part. Dès lors, paroles qu'on écrit ou qu'on prononce en de pareilles occasions risquent fort d'être peu s ties et partant, froides, incolores, insignifiantes et vulgaires.

Il faut donc *s'inspirer sincèrement des circonstances particulières qui mo-ent la lettre.*

Ainsi, avez-vous à présenter vos condoléances à une personne qui vient de perdre un ent ? Représentez-vous en quoi, pourquoi et comment cette épreuve est surtout pénible r elle ; rappelez-vous ensuite les liens par lesquels *cette personne vous* est unie, — connais-e, amitié, voisinage, solidarité humaine, charité chrétienne, etc.

LORSQUE CES CONSIDÉRATIONS AURONT PROVOQUÉ EN VOUS UN SEN-IENT RÉEL, EXPRIMEZ-LE CONVENABLEMENT ET SIMPLEMENT.

II. **Les lettres intimes** ou **d'amitié** sont les lettres par excellence.

Elles ont un CARACTÈRE *essentiellement privé* et consistent, la plupart du ps, en *épanchements*, en *causeries familières*, en *confidences*, faites à des sonnes sur la discrétion desquelles on croit pouvoir compter.

Les correspondances qui ont été écrites, soit avec l'intention de les livrer à a ublicité, soit avec la préoccupation qu'elles le seraient, n'ont plus ce carac-e et rentrent, par le fait même, dans la catégorie des *lettres fictives*.

Le caractère privé, confidentiel et familier de ces lettres détermine :

1° Leur OBJET : il est *illimité*.

Quand on cause, on parle de tout ce qui peut intéresser ses interlocuteurs ; on leur donn des nouvelles de sa santé, on s'enquiert de la leur ; on leur raconte les événements grands petits, les plus menus incidents de la vie de famille ; on leur expose les difficultés dans le quelles on se trouve ; on leur demande ou on leur donne conseil, etc.

2° Leur IMPORTANCE et leur VALEUR HISTORIQUE. — Ce sont des doc ments précieux :

A. *Elles permettent de découvrir les dessous des affaires* dont elles traiten

B. Écrites en secret, *elles révèlent les vrais sentiments de leurs auteur* leurs « pensées de derrière la tête » ; elles sont un miroir fidèle qui retrace to les traits de leur physionomie morale.

C'est ainsi que la publication des lettres de Philippe II a prouvé que ce prince était un pè de famille tendre et dévoué : par contre, celle de la correspondance de Napoléon Ier a mi nu toute la petitesse de caractère du despote.

C. *Écrites sous l'impression que les événements ont faite sur les conte porains*, elles sont une peinture animée de l'époque.

Ainsi « les lettres de Mme de Sévigné sont une image merveilleusement fidèle de la vie no au XVIIe siècle, dans tous ses aspects et ses emplois, à la cour, en province, aux champs, comédie, au sermon, dans l'intimité domestique, dans les relations sociales, dans la repré tation des grandes charges ; les impressions journalières de Mme de Sévigné sont un des do ments d'histoire les plus sincères qu'on puisse consulter ». (G. LANSON*, *Hist. de la L franç.* 4e éd., p. 480.)

3° LEUR TON. — *A*. Elles doivent être écrites avec *spontanéité, abandc naturel*, sans apprêt, mais non sans réflexion ni avec négligence.

L'afféterie et la recherche déparent les lettres de Voiture et de Balzac, qui, suivant l'exp sion de la Harpe, « ont écrit leurs moindres billets sous les yeux de la postérité ». (Vc **MF.** II5 . 12. 1-4.)

B. Elles doivent être *personnelles*, c'est-à-dire que leur allure doit se c former à la qualité et à la situation de leur auteur relativement à son cor pondant : leur style doit être *à lui*, refléter *sa* trempe d'esprit, *son* caract

Ainsi, saint François de Sales, dans sa correspondance, tient le langage d'un évêque ; varie et le nuance de différentes manières suivant qu'il s'adresse à Mme de Chantal, sa fille rituelle (**MF.** II5 . 8), — à une cousine, etc. (*Ib.* 10.) — Le maréchal de Saint-Arnaud par soldat (*Ib.* 480-484) ; — Louis Veuillot en catholique profondément convaincu, pratiqua militant. (*Ib.* 555-560.)

265. — Modèles. — Les chefs-d'œuvre épistolaires sont rares ; on comprend aisément pourquoi. La lettre excluant le travail et la retouche, et, devant jaillir en quelque sorte de source, il s'ensuit que, pour y exceller, il ne faut pas seulement avoir beaucoup d'instruction, d'esprit, d'imagination et de cœur, mais que, de plus, il faut être maître de sa plume.

Parmi les modèles que les jeunes gens étudieront avec le plus de fruit, citons :

Dans l'antiquité : Cicéron (Voyez Gaston Boissier, *Cicéron et ses amis*, 6e éd. Paris, 1882).

Au XVIIe siècle : Saint François de Sales, Mme de Sévigné, Mme de Maintenon, Bossuet, Fénelon (**MF.** II5 . 89-113 ; 137-237, etc. III4 . 53-6.)

Au XIXe siècle : Joseph de Maistre (**MF.** II5 . 292-299), P.-L. Courier (**MF.** II5 . 380 et III4 . 332), Louis Veuillot (**MF.** II5 . 555-560), la Csse de Robersart (**MF.** III4 . 557-581).

266. — Étude d'un modèle épistolaire. — En lisant ces correspondances et d'autres semblables, on se demandera : A qui l'auteur s'adresse-t-il ? — Quel était le motif de sa lettre ? — Que dit-il (fait, sentiments, jugements, etc.) ? Comment le dit-il ? — Quels sont les caractères personnels de son style ? Qu'est-ce qui en fait l'originalité ?

— Comment l'écrivain relève-t-il les choses les plus banales, les plus petites, sans tomber toutefois dans l'affectation ? Comment raconte-t-il ? etc.

Ce dernier point mérite une considération très attentive.

Pour le préciser, montrons par quelques exemples comment les bons épistoliers savent rehausser tout ce qu'ils disent. Voyez ce début d'une lettre de Joseph de Maistre au baron de Pauliani (*Lettres et opuscules inédits du comte Jos. de Maistre*, Bruxelles, 1851, Tome I. p. 52) :

« Je ne sais, mon cher cousin, si vous reconnaissez cette écriture. Vous la reconnaîtrez sûrement, si elle n'a pas plus changé que le cœur de celui qui la trace. Toujours vous m'avez été présent ; mais au milieu des catastrophes du monde, et de celle de ma famille en particulier vous sentez les raisons qui m'ont fait supprimer plusieurs correspondances. »

— Après la publication des *Libres penseurs* de Louis Veuillot, Montalembert écrivait, le 14 novembre 1848, à l'auteur de cet ouvrage :

« Mon cher ami, je vous assure que je suis bien fier de pouvoir vous donner ce titre, et cela pour plus d'une raison, mais je ne l'ai jamais tant été que depuis que j'ai votre livre, achevé ce matin au milieu d'une émotion qui comptera parmi les meilleures de ma vie. Oui, rarement, bien rarement j'ai été plus remonté, plus réchauffé, plus excité au bien, à la lutte pour la bonne et sainte cause, qu'en vous lisant. Vous pouvez vous vanter d'avoir donné à mon âme la plus vive et la plus salutaire impression qu'elle ait ressentie depuis la catastrophe de février. »

Le comte de Maistre commence de la manière suivante une lettre à la comtesse Trissino (l. c., p. 27) : « C'est par ma faute, Madame la Comtesse, c'est par ma faute et c'est par ma très grande faute. Chaque jour je me disais : Chien de paresseux ! Sais-tu ce qui arrivera ? Un beau jour tu verras arriver une lettre de cette aimable comtesse qui te préviendra et tu mourras de honte. J'ai parfaitement deviné et me voilà tout honteux. Maintenant que je vous ai fait ma confession, écoutez mes excuses, Madame, etc. »

— Ecrivant à un philosophe avec lequel il est en désaccord sur certains points, le même écrivain aborde directement son sujet, en faisant cette considération saisissante : « Rien ne marche au hasard, mon cher ami ; tout a sa règle et tout est déterminé par une puissance qui nous dit rarement son secret. Le monde politique est aussi réglé que le monde physique : mais comme la liberté de l'homme y joue un certain rôle, nous finissons par croire qu'elle y fait tout. » (Ibid., p. 6).

— Voyez maintenant comment ce profond penseur sait parler à sa petite fille : « Mon très cher enfant, il faut absolument que j'aie le plaisir de t'écrire, puisque Dieu ne veut pas encore me donner celui de te voir. Peut-être tu ne sauras pas me lire couramment, mais tu ne manqueras pas de gens qui t'aideront à déchiffrer l'écriture de ton vieux papa. Ma chère petite Constance, comment donc est-il possible que je ne te connaisse point encore, que tes jolis petits bras ne se soient point jetés autour de mon cou, que les miens ne t'aient point mise sur mes genoux pour t'embrasser à mon aise ? Je ne puis me consoler d'être si loin de toi ; mais prends bien garde, mon cher enfant, d'aimer ton papa comme s'il était à côté de toi, etc. » (Ibid., p. 7.)

Voilà bien le langage du cœur ! Comparez cette lettre à celles que Louis Veuillot écrivit à sa petite nièce. (*Correspondance*, tome I, CXXV et CXXVI.)

— Veuillot raconte à sa sœur son arrivée à Solesmes : « Cinq heures de wagon entre un avocat et un marchand de bœufs, six heures de patache entre deux crinolines, vingt minutes de « tapecul », voilà comment on arrive à Solesmes quand les moines sont couchés ; mais l'hospitalité veille, et Dom Guéranger ne dort que quand il est malade, etc. » (*Correspondance de Louis Veuillot*, tome II. LXXVI.)

267. – Méthode de composition. — 1° La MÉTHODE QUI CONVIENT AUX COMMENÇANTS est celle de Mme de Maintenon.

« Elle nous raconta, rapporte un élève de Saint-Cyr, que lui ayant dit un jour (au petit duc du Maine, qu'elle élevait) d'écrire au roi, il lui avait répondu, fort embarrassé, qu'il ne savait point faire de lettres. Mme de Maintenon lui dit : Mais n'avez-vous rien dans le cœur pour le dire ? — Je suis bien fâché, répondit-il, de ce qu'il est parti. — Eh bien ! écrivez-le, cela est fort bon. Puis elle lui dit : Est-ce là tout ce que vous pensez ? N'avez-vous rien d'autre à le dire ? — Je serais bien aise qu'il revînt, répondit le duc du Maine. — Voilà votre lettre faite, lui dit Mme de Maintenon, *il n'y a qu'à le mettre simplement comme vous le pensez et, si vous pensiez mal, on vous redresserait*. C'est de cette manière, ajouta-t-elle, que je lui ai montré, que vous avez vu les jolies lettres qu'il a faites.

» Ainsi conduit et dirigé, l'enfant, après plusieurs épreuves, sentira lui-même cette conclusion, « que le principal, pour bien écrire, est d'exprimer directement et simplement ce qu'on pense » (1).

La lettre n'a pas, à proprement parler, de PLAN : on traite, l'un après l'autre, les divers points dont on veut parler, en s'attachant seulement à éviter le manque de suite et le décousu dans les idées, les coq-à-l'âne, les répétitions, etc.

(1) G. LANSON*, *Conseils sur l'art d'écrire*. p. VII.

2° Avez-vous déjà une certaine culture, suivez la MÉTHODE DE Mme DE SÉVIGNÉ.

« *Elle écrivait naturellement, ce qui ne veut pas dire négligemment.* Il y a peu de lettres qui soient des effusions toutes spontanées et irrésistibles de l'âme, comme celles qu'elle écrit à sa fille dans la première angoisse des séparations. Le plus souvent, même avec sa fille, Mme de Sévigné surveille son inspiration, choisit et fait effort pour dégager les qualités de son esprit, ou l'intérêt des choses... *Entre deux ordinaires, elle fait sa provision d'idées, de faits, elle leur donne forme en son esprit et, quand elle se met à table pour écrire, elle peut « laisser trotter » sa plume. Encore, soyez sûr*, qu'elle l'a bien en main, *qu'elle la surveille* et ne la laisse pas s'emporter au hasard. Elle écrit une langue riche, pittoresque, savoureuse,... et sans quitter jamais le ton simple de la causerie, elle y mêlera des mots puissants, qui évoquent les grandes idées ou les visions saisissantes (1). »

Mais *ce soin et ce travail ne se ressent jamais du procédé, de la ficelle et de l'artificiel.* La célèbre épistolière a formulé la grande règle en disant : *Soyez* vous et *non* AUTRUI ; *votre lettre doit m'ouvrir votre âme et non votre bibliothèque.* » A sa fille elle faisait cette recommandation : « Vous me dites plaisamment que vous croiriez m'ôter quelque chose en polissant vos lettres. Gardez-vous bien d'y toucher ; vous en feriez des pièces d'éloquence. Cette pure nature, dont vous parlez, est précisément ce qui est beau et ce qui plaît uniquement. »

Louis Veuillot a donné le même conseil (2). — Voilà comment parlent les maîtres.

COROLLAIRE. — Certains *Traités d'art épistolaire* distinguent *les lettres de condoléance, les lettres de félicitation, les lettres de recommandation, les lettres de réprimande*, etc., et prétendent donner des *recettes* pour composer convenablement ces différentes espèces de correspondances.

Cette division est arbitraire, superficielle, oiseuse.

On ne saurait assez se pénétrer de cet axiome : PAR SA NATURE, LA LETTRE ÉCHAPPE A TOUT PROCÉDÉ, A TOUT MOYEN MÉCANIQUE. L'emploi de ceux-ci a pour résultat fatal la banalité et la platitude.

Voulez-vous apprendre à écrire de bonnes lettres ? D'une part *assouplissez votre style ;* de l'autre, *appliquez-vous à* AGIR AVEC TACT *en toutes circonstances.* Apprenez ainsi à consoler avec délicatesse et sincérité les personnes qui sont dans la peine ; à réprimander avec modération, fermeté et charité, ceux que vous avez le droit de reprendre ; à féliciter vos amis de leurs succès, etc.

Alors vous ne serez pas embarrassé, quand vous aurez à écrire, dans n'importe quelles conjonctures, et surtout vous ne commettrez pas d'affreux *poncifs* comme ceux qui traînent dans les recueils d'exercices épistolaires.

---

(1) G. LANSON*, *Hist. de la litt. franç.*, 4e éd., p. 48.

(2) Voyez la comtesse DE ROBERSART, *Lettres d'Espagne.* Lille, 1879. Préface : « L'éditeur anonyme à l'auteur inconnu ».

LIVRE DEUXIÈME

Le Genre Didactique

268. — Après avoir fait connaître *la nature et le caractère de la littérature didactique,* nous examinerons les deux sous-genres qu'elle comprend : *la littérature scientifique* et *la littérature historique.*

CHAPITRE Ier

IDÉE DU GENRE

269. — Objet du genre didactique : l'instruction, l'enseignement. — Un des plus nobles usages que l'homme puisse faire de la parole et de la plume, c'est de les employer à *faire luire la vérité dans l'esprit de ses semblables.*

Parler ou écrire de manière à produire ce résultat, c'est INSTRUIRE, ENSEIGNER, deux mots qui dénomment un seul et même acte, le premier par son but, le second par le moyen qui conduit à ce but.

En effet, INSTRUIRE (*instruere*), c'est munir l'intelligence de son objet et de son bien propre, qui est la vérité ; — ENSEIGNER (*in-signum*), c'est proposer cette vérité à l'intelligence en la lui *désignant* d'une manière convenable.

L'instruction est le *but,* l'enseignement est le *moyen* du genre *didactique* (διδάσκω, διδακτική).

L'homme s'élève à la possession de la Vérité par une échelle qui compte un nombre indéfini de degrés, depuis la SIMPLE NOTION jusqu'à la SCIENCE ou CONNAISSANCE PARFAITE.

Soit, par exemple, un phénomène naturel, une éclipse annulaire de soleil. Le spectateur qui se borne à voir et à constater le fait, en a une idée, rien de plus ; c'est la *notion*.

L'astronome, lui, a la *science* de ce qui se passe, parce qu'il en connaît la cause et les lois.

La science elle-même peut être plus ou moins complète : elle n'atteint sa perfection qu'en Dieu. L'homme ne peut que se rapprocher plus ou moins de ce terme, sans jamais parvenir jusqu'à lui.

Chaque individu est l'auteur de *son* instruction : celle-ci est le produit exclusif de l'ÉTUDE, c'est-à-dire du *travail personnel* ; on ne sait que ce que l'on a appris.

Mais ce travail personnel est *facilité* par l'ENSEIGNEMENT. En lisant ou en entendant les savants, nous sommes guidés par eux, nous bénéficions de leurs recherches, nous arrivons *plus aisément, plus sûrement, plus complètement* et *plus rapidement* à la vérité.

D'ailleurs, dans tous les domaines du savoir « l'ère des *autodidactes* et des *amateurs* est close ; elle a fait place à celle de l'étude méthodique et scientifique ». On a compris qu'il est insensé de « songer à refaire seul et sans guide le long et pénible itinéraire par lequel le travail opiniâtre des générations a acheminé la science moderne vers les sommets lumineux. Ce serait un lamentable gaspillage d'énergie et d'intelligence, et celui-là même qui, par exception, finirait par arriver au but, ressemblerait au voyageur qui ferait à pied, péniblement et lentement, la longue distance que la vapeur nous fait franchir en quelques heures agréables dans nos trains rapides. » (G. KURTH.)

270. — Lois de l'enseignement. — Pour que l'enseignement produise l'effet que nous venons d'indiquer, il doit remplir les conditions suivantes :

1° Quant au FOND, il doit être *rigoureusement exact* et *à la hauteur des derniers progrès* accomplis par la science.

2° Quant à la FORME, il doit être donné :

A. Avec *ordre* et *méthode*.

B. Dans le *style* qui convient aux matières qu'il traite.

COROLLAIRE. — L'enseignement relève donc *à la fois* :

1° De la science, — par le fond.

2° De la littérature, — par la forme.

Le langage courant atteste que tout le monde reconnaît cette double dépendance et que, par conséquent, celle-ci ne saurait être contestée. En effet, on distingue un livre qui n'est que *savant, instructif, plein d'érudition*, mais d'une *érudition indigeste*, et un *beau* livre.

Pour qu'un ouvrage reçoive ce dernier qualificatif, on exige, outre la richesse et la solidité du fond, *la bonne ordonnance des parties, l'élégance de l'élocution.*

271. — La littérature didactique comprend donc, au point de vue particulier de la disposition et de l'élocution, tous les ouvrages — livres ou discours — qui, par leur objet et par leur tendance, ont un caractère scientifique.

Une œuvre appartient au genre didactique, dès qu'elle traite une branche ou un point quelconque du SAVOIR HUMAIN : *Théologie, Ecriture sainte, Philosophie, Morale, Droit, Jurisprudence, Politique, Économie sociale, Histoire sacrée ou profane, Physique, Chimie, Minéralogie, Botanique, Zoologie, Anthropologie, Anatomie, Physiologie, Médecine, Mathématiques pures ou appliquées, Mécanique, Stratégie, Balistique, etc.*

272. — Conditions requises pour tout travail scientifique. — *Soit pour composer, soit pour apprécier des travaux didactiques, il faut être*, A LA FOIS, *savant et littérateur*, du moins dans une mesure suffisante.

1° Il faut la SCIENCE.

A. On doit être animé du véritable ESPRIT SCIENTIFIQUE, qui consiste dans l'amour désintéressé et passionné de la Vérité.

Il convient de rappeler ici deux principes dont le catholique ne pourra jamais assez se pénétrer :

— « *Nulla unquam inter fidem et rationem vera dissensio esse potest.* » (CONCILE DU VATICAN, chap. IV.)

— « Les papes (et il faut en dire autant de l'Église) n'ont besoin que de la vérité. » (JOSEPH DE MAISTRE.)

B. On doit s'être approprié une *connaissance suffisante de la matière* de l'ouvrage.

C. On doit connaître et observer la *méthode* et les *lois de la science* dont on s'occupe.

2° Il faut la LITTÉRATURE. — LA FORME N'EST PAS MOINS INDISPENSABLE QUE LE FOND, bien que celui-ci l'emporte en dignité.

Les connaissances de l'homme le plus savant et le plus érudit n'existent pour les autres que dans la mesure dans laquelle il sait les leur communiquer ; s'il le fait sans ordre, dans un langage impropre, obscur, incorrect, rebutant, il trouvera peu de lecteurs ; et même ceux qui auront le courage de fouiller son écrit, auront du mal à y trouver ce qu'ils cherchent ou, s'ils le trouvent, à le comprendre clairement.

273. — Lois générales de la littérature didactique. — Les ouvrages

didactiques s'adressent à la raison ; ils ne parlent aux autres facultés que d'une manière subsidiaire, en tant qu'elles peuvent aider l'intelligence à se mettre en possession de la vérité. Il s'ensuit que :

1° LA FORME ORDINAIRE de pareils ouvrages est celle d'un *exposé aussi fidèle et aussi objectif que possible*.

L'auteur ne doit pas révéler ses impressions, ses jugements, ses appréciations personnelles : sa tâche consiste uniquement à dire en toute sincérité ce qu'il *sait* être *vrai*, en distinguant avec le plus grand soin ce qui n'est qu'une *hypothèse* plus ou moins probable et ce qui est *certain*.

Il doit se mettre en garde contre tout *esprit de tendance*, c'est-à-dire contre le *principe* et le *parti-pris*, contre la *crédulité* et l'*incrédulité systématiques*.

Précisons bien en quoi consiste l'*esprit de tendance*. Tout homme qui, ayant étudié à fond une question, est arrivé à une conclusion certaine, a le droit et même le devoir de *tendre* à la faire admettre par les autres. Un ouvrage scientifique *peut* donc et souvent *doit* développer une thèse ; mais cette thèse ne peut pas être arrêtée prématurément ; elle doit être, dans toute la force du terme, la *conclusion* des recherches et des travaux accomplis par l'auteur sans autre préoccupation que celle de découvrir la vérité.

L'école rationaliste pèche souvent contre cette règle fondamentale. Emportés et aveuglés par la passion antireligieuse, ses adeptes ont maintes fois opposé au dogme, comme faits acquis par la science, des *conclusions hâtives* dont l'erreur n'a pas tardé à être démontrée ; de même, *niant à priori le surnaturel*, ils s'obstinent, contre l'évidence, à rejeter *sans examen*, comme légendaires, des événements qui sont attestés par des témoignages irréfragables.

Il ne faut pas non plus confondre l'*impartialité* et la *loyauté* avec la *froideur* : la conviction a pour effet naturel le zèle et le prosélytisme de bon aloi ; elle se manifeste par la verve, par la vie et le mouvement du style.

2° *La clarté, l'ordre, la méthode* et *la précision* sont les QUALITÉS ESSENTIELLES de tout exposé scientifique.

3° Le STYLE doit être *nerveux* et d'autant plus *sobre* que le sujet est plus abstrait et rentre davantage dans le domaine de la raison pure.

Ainsi, le langage de l'histoire peut et doit être plus coloré que celui du métaphysicien, du mathématicien ; les sciences naturelles font une part importante à l'imagination reproductrice ; les ouvrages de vulgarisation comportent une allure plus littéraire que les travaux strictement scientifiques, etc. Disons, en général, que « le mépris de la rhétorique, des faux brillants et des fleurs en papier n'exclut pas le goût d'un style pur et ferme, savoureux et plein » ; le savant « n'a pas le droit de mal écrire, mais il doit *toujours* bien écrire et ne jamais s'endimancher. » (1)

(1) LANGLOIS et SEIGNOBOS. *Introd. aux études hist.*, p. 273.

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE

274. — Classification. — Au point de vue littéraire, *les hommes de science* se rangent en *trois grandes catégories :* les initiateurs, les professeurs et les vulgarisateurs.

1° Les INITIATEURS *s'adressent aux spécialistes* qui cultivent, avec eux, un même coin du vaste champ des connaissances humaines : ils leur communiquent les résultats de leurs travaux personnels.

2° Les PROFESSEURS *s'adressent aux débutants ;* ils leur apprennent la méthode de travail propre à la branche qu'ils se sont choisie, dirigent leur activité et les aident à se mettre plus vite et plus sûrement au courant de l'*état actuel de la science.*

3° Les VULGARISATEURS *s'adressent à la jeunesse et au grand public ;* ils tâchent de mettre à leur portée les découvertes et les progrès réalisés par la science.

De là trois espèces de travaux : *les travaux scientifiques proprement dits, les ouvrages d'enseignement* et *les ouvrages de vulgarisation.*

275. — Les travaux scientifiques proprement dits consistent dans des *mémoires, notes, articles de revues savantes, répertoires, manuels, traités,* etc.

1. En général, ils ont pour objet une *question de science positive :* ils ne peuvent prétendre à d'autre mérite *littéraire* que l'ordre, la propriété des termes, la correction, la clarté, la précision et la vigueur de la phrase.

Tels sont, par exemple, la *Real Encyklopædie* de Pauly-Wissowa, les *Acta Sanctorum* et les *Analecta Bollandiana,* le *Handbuch der Klassischen Altertums-Wissenschaft,* publié sous la direction de I. von Müller, le *Manuel de Philologie classique,* par S. Reinach*, le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* par Daremberg et Saglio, etc.

2. S'ils traitent un des *grands problèmes de la philosophie, de la morale ou de la religion,* ils peuvent s'élever au ton de la plus sublime éloquence.

Il suffira de citer les *Dialogues* de Platon, le *De civitate Dei* de saint Augustin, le *Discours sur l'histoire universelle* et l'*Histoire des variations des Églises protestantes* de Bossuet, les *Soirées de Saint-Pétersbourg* du comte Joseph de Maistre.

276 — L'enseignement occasionne *deux espèces d'ouvrages* :

1° Les *cours* et les *conférences*.

2° Les *manuels classiques*.

Les MANUELS CLASSIQUES, TEXT-BOOKS ou AIDE-MÉMOIRE sont des résumés où se trouve condensée et exposée d'une manière *systématique* la *substance* de la doctrine que le professeur doit inculquer à ses élèves.

Ils doivent avoir les qualités littéraires des manuels de science positive dont nous venons de parler.

On peut citer, comme modèles, le *Manuel de l'histoire de la littérature française*, par F. Brunetière, le *Traité élémentaire de physique*, par M. Éd. Branly, le *Traité de géologie*, par M. A. de Lapparent.

277. — Les COURS et les CONFÉRENCES sont le développement du manuel, la LEÇON proprement dite ; le cours est professé devant des élèves, la conférence est faite devant un auditoire libre. On peut leur assimiler les *livres de lecture* et les *articles de revue* qui, sans faire de la vulgarisation dans le sens strict, présentent au lecteur la *synthèse développée* d'une question.

Citons comme modèles : *La philosophie de l'art** et *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e^ siècle**, leçons professées respectivement par H. Taine, à l'École des Beaux-Arts, et par Brunetière, à la Sorbonne. Ce genre unit d'une façon heureuse la richesse de la science à tous les charmes de la vraie éloquence, — nous ne disons pas aux artifices de la Rhétorique.

278. — *La bonne* **vulgarisation** est une entreprise extrêmement difficile.

1° *Elle requiert d'abord une* SCIENCE SOLIDE. Il faut généraliser ce que MM. Langlois et Seignobos* disent des ouvrages de vulgarisation d'histoire : « *Un bon vulgarisateur* est dispensé de recherches originales ; mais il *doit connaître tout ce qui a été publié d'important sur son sujet,* être, comme on dit, « au courant » *et* AVOIR REPENSÉ PAR LUI-MÊME *les conclusions des spécialistes.* »

Malheureusement, comme le constatent les auteurs que nous citons, « il y a des gens, chose absurde, qui n'hésitent pas à résumer pour autrui ce qu'ils n'ont pas pris la peine d'apprendre eux-mêmes, et à enseigner ce qu'ils ignorent ». — La cause de cette fâcheuse aberration réside dans « la *préparation insuffisante* » et dans « la *mauvaise éducation littéraire* des vulgarisateurs ».

« De là...des taches de toute espèce, inévitables, que les gens instruits constatent toujours... mais qu'ils sont souvent seuls à voir : emprunts inavoués, références, noms et textes estropiés, citations de seconde main, hypothèses sans valeur, rapprochements superficiels, assertions imprudentes, généralisations puériles, et, dans l'énoncé des opinions les plus fausses ou les

plus contestables, un ton de tranquille autorité. » (*Introd. aux études historiques*, pp. 271-272.)

Il y a lieu de rappeler ici le principe fondamental de la littérature (voyez nos 5-10) : un ouvrage n'a de valeur, même au point de vue littéraire, que si le fond est solide, vrai.

2° Une difficulté non moins grande résulte de la nécessité de *donner à un fond sérieux une* FORME ATTRAYANTE, *sans préjudice de l'exactitude scientifique*, qui doit toujours être sauvegardée avant tout.

Il faut rejeter, comme ne réalisant pas cette condition, *les romans dits historiques et scientifiques*. Les premiers (par exemple, *Cinq-Mars*, par A. DE VIGNY*) mêlent l'histoire à la légende ; les seconds (par exemple, *les Voyages extraordinaires* de JULES VERNE) donnent à des rêveries fantastiques et très souvent chimériques un faux air de vérité scientifique.

La seule bonne manière de rendre la science intéressante et agréable à ceux qui ne peuvent la cultiver d'une manière spéciale, consiste à dégager les conclusions générales qu'ils sont capables de comprendre et à les leur rendre facilement accessibles par une exposition claire, pittoresque, suggestive, parfois humoristique.

Le livre de J. TYNDALL* sur *la Chaleur*, *les Conférences du* P. VAN TRICHT, *Glaciers et neiges*, *le Spectroscope*, se recommandent par ces qualités.

CHAPITRE III

LA LITTÉRATURE HISTORIQUE

279. — **L'histoire** est la reconstitution scientifique du passé par la mise en œuvre des documents.

LES DOCUMENTS sont les « traces qu'ont laissées les pensées et les actes des hommes d'autrefois », à savoir : les correspondances, actes, chartres, diplômes, chroniques, relations, écrits quelconques, inscriptions, monuments, œuvres d'art, etc.

L'histoire a donc pour but de faire connaître les hommes, les événements, les institutions de jadis, TELS QU'ILS FURENT EN RÉALITÉ (1). Elle ne peut rien avancer sans preuve suffisante ; comme toute science, elle est éminemment *objective*.

(1) Ne quid falsi dicere audeat, ne quid veri non audeat. CICÉRON, *De Oratore*. II. 15.

280. — **La littérature historique** comprend :

1° *Les mémoires, chroniques* et autres relations de ce genre.

2° *Les travaux préparatoires de critique* et d'érudition historique.

3° *L'histoire proprement dite.*

281. — **Les mémoires** sont des témoignages, des souvenirs, dans lesquels des hommes, généralement marquants, déposent des événements dont ils ont été témoins et auxquels ils ont été plus ou moins mêlés.

Tels sont : *les Évangiles* de S. Matthieu, de S. Luc, de S. Marc, de S. Jean ; les *Actes des Apôtres* de S. Luc ; l'*Anabase* de Xénophon ; les *Commentaires* de César ; les *Mémoires* de Monluc († 1577), de Brantôme († 1614), de Saint-Simon († 1755), de Mme de Rémusat († 1821), du feld-maréchal comte de Moltke, du général Trochu, etc.

Les qualités des écrits de cette espèce sont :

1° La véracité ou fidélité.

2° La sagacité dans l'observation et la sûreté d'information.

3° L'élégante simplicité du style.

Il faut assimiler aux mémoires : les *chroniques* (χρόνος — χρονικός), *annales (annus, annalis), journaux (dies, diurnalis),* où sont consignés, par année, jour par jour, les événements remarquables qui se passent dans une localité, dans un pays ou dans le monde entier.

282. — **La critique historique** a pour objet la constatation *scientifique* des faits attestés par des documents.

1° L'HEURISTIQUE (εὑρίσκω) : recherche des sources, des documents relatifs aux faits qu'on étudie.

2° LA CRITIQUE EXTERNE : examen de la provenance et de l'authenticité des documents, leur classement, épuration de leur texte. (Voyez n° 244.)

3° LA CRITIQUE INTERNE de ces mêmes documents. Elle comprend :

A. Leur *analyse* et leur *interprétation.* — Quelle a été la pensée précise de l'auteur ? — Qu'a-t-il voulu dire ?

B. La discussion de leur *valeur* et de leur *autorité.* — L'auteur a-t-il été sincère ? — A-t-il été bien informé ?

LES CONCLUSIONS auxquelles aboutissent ces études sont souvent *négatives:* les documents que l'on connaît ne permettent ni d'affirmer ni de nier la réalité des faits. — Les conclusions *positives* ne sont pas toutes également inébranlables : les arguments sur lesquels elles s'appuient leur donnent une

consistance qui comporte un grand nombre de degrés, depuis la *simple probabilité* jusqu'à la *certitude absolue*.

Les résultats de la critique historique sont consignés dans les **travaux d'érudition**.

Quand ceux-ci ont pour objet un point spécial, un fait ou un ensemble limité de faits, par exemple, *L'Histoire poétique des Mérovingiens,* par M. G. Kurth, ils portent le nom de *monographies*.

— Les ouvrages de ce genre doivent toujours contenir l'indication exacte des documents sur lesquels l'auteur a basé ses assertions. Leurs lois sont celles de la littérature didactique. (N° 273.)

Sur la méthode des travaux historiques, consultez : Ch. De Smedt, S. J., *Principes de la critique historique*. Liége et Paris, Société bibliogr., 1883. — *L'histoire est-elle une science ?* Bruxelles, Hayez, 1899. — Prof. Dr E. Bernheim, *Einleitung in die Geschichtswissenschaft*. Leipzig, Goeschen, 1907, résumé du *Lehrbuch der historischen Methode* du même auteur. — Ch. Langlois et Ch. Seignobos*, *Introduction aux études historiques*. Paris, Hachette, 1891 (1). — P. Fournier, *A propos d'une introduction aux études historiques**, dans la Revue des questions historiques, 1er juillet 1898, pp. 159-172.

283. — **L'histoire** proprement dite est le tableau fidèle et vivant du passé.

« Le travail de la critique n'est que l'élément négatif de l'histoire ». « Plus d'une fois », il faut « suppléer à l'insuffisance des documents par l'effort intense de l'esprit pour arriver à l'intuition du passé » (2).

« L'historien véritable est fait d'un érudit et d'un voyant. » (G. Boissier.) Sa tâche est des plus délicates et des plus difficiles. Comme il contemple non pas les événements eux-mêmes, mais la vision que lui suggèrent leurs traces, il est constamment exposé à substituer l'impression subjective à la réalité.

Augustin Thierry, (*Récits Mérovingiens*), Michelet, (*Histoire de France*) et, en général les historiens qui ont écrit sous l'influence du mouvement romantique, n'ont guère fait que des romans historiques. Dans la *Rome au siècle d'Auguste,* de Dezobry, « les documents utilisés ne sont pas tous exactement de la même provenance, si bien que, la couleur de chaque pierre étant « vraie », celle de la mosaïque est « fausse ». Langlois et Seignobos*, *l. c.*, p. 261.

284. — Voici donc les **lois de la grande composition historique :**

1° L'historien doit *reconstituer l'époque* qu'il veut peindre, en s'aidant de

(1) Cet ouvrage se ressent malheureusement, en plusieurs endroits, des préjugés protestants de ses auteurs.

(2) G. Kurth, *Clovis*. Tours, 1896, p. xi.

tous les matériaux que la critique et l'érudition lui fournissent ; *cette évocation doit être consciencieuse, objective.*

L'historien doit se mettre en garde, avec le plus grand soin, contre tout entraînement, contre tout préjugé. Il ne doit avoir qu'une préoccupation : voir les événements tels qu'ils se sont passés.

2° Cette vision, il doit *la faire revivre dans des tableaux et des récits animés.* (Voyez les lois de la description et de la narration historique, nos 215, 228.)

285. — Modèles. — Ouvrages réunissant, pour le fond et pour la forme, les qualités que requièrent les progrès de la science historique :

L'abbé Vacandard, *S. Bernard, abbé de Clairvaux.* — G. Kurth, *Clovis.* — A. Lapôtre, S. J., *L'Europe et le Saint-Siège à l'époque carolingienne : Le Pape Jean VIII.* — Lecanuet, *Berryer.* — Mgr Baunard, *Le général de Sonis.* — Paul Allard, *Histoire des persécutions. — Le Christianisme et l'Empire romain de Néron à Théodose. — Julien l'Apostat.* — Dr J. Pastor, *Histoire des papes depuis la fin du moyen-âge.* — Dr J. Janssens, *Histoire du peuple allemand.* — H. Houssaye*, 1814, *Les cent jours, Waterloo.* — P. Thureau-Dangin, *Histoire de la monarchie de Juillet.* — P. de la Gorce, *Histoire de la deuxième République. — Histoire du second Empire.* — A. Vandal, *L'avènement de Bonaparte.*

G. Kurth, *Les origines de la civilisation moderne. — Clovis.* — H. Taine*, *Les origines de la France contemporaine.*

Remarque. — Quand on contrôle les écrits des *historiens rationalistes et protestants*, même de ceux qui ont grand renom, comme les Harnack, les Gabriel Monod, les Lavisse et Rambaud, les Lanson, on constate avec stupéfaction le nombre des *affirmations gratuites* et des *contre-vérités* qu'ils présentent comme des conclusions rigoureusement scientifiques. (Cfr. n° 273 (1).

Le lecteur qui ouvre de pareils livres doit plus que jamais se rappeler cette *règle trop oubliée : en matière d'histoire, n'admettre définitivement que ce que l'on a vérifié soi-même en recourant aux sources.*

286. — La conception de l'histoire chez les anciens et chez les modernes — « Nous avons une façon de concevoir l'histoire *qui n'est plus tout à fait* celle des anciens. Oratoire par sa forme (2), morale par son but, elle

(1) Voyez de nombreux exemples de ce manque de liberté d'esprit, de ces préjugés et de ces erreurs dans le magistral ouvrage du P. Denifle, O. P., *Luther und Luthertum.* Mayence, Kirchheim, 1904.

(2) A la suite de Norden (*Die antike Kunstprosa*, I, p. 81) on abuse étrangement de ces

était chez eux une province de l'éloquence et de philosophie. La nôtre s'est dégagée de cette servitude... En même temps elle a singulièrement agrandi son domaine ; elle a fait une place plus considérable aux études économiques, sociales, géographiques, financières... Elle a surtout cherché à être plus vraie... C'est un progrès... Mais *il n'est pas vrai de prétendre*, comme on fait (1), *que l'histoire soit devenue une science entièrement nouvelle, ni même tout à fait une science. Elle a perfectionné ses méthodes, elle n'a pas changé sa nature. Elle approche le plus souvent de la vérité ; elle n'a pas trouvé le moyen de l'atteindre toujours, elle ne le trouvera jamais. Il faut bien qu'elle se résigne à n'être qu'une* SCIENCE CONJECTURALE. (2). »

« Il est une *opinion qui, par sa hardiesse même et l'intrépidité d'affirmation avec laquelle on l'a soutenue, a joui naguère d'un assez grand crédit.* Elle consiste à dire que les historiens anciens, quand ils abordent un sujet déjà traité, ne s'astreignent pas à recommencer le travail qui a été fait une fois pour toutes, qu'ils ne remontent pas aux sources premières, mais qu'ils se contentent de choisir parmi leurs prédécesseurs celui qui leur convient le mieux, et qu'une fois le choix fait, ils s'assujettissent à le suivre pas à pas, se contentant d'embellir ses récits des agréments de leur style. Ils affirment que ce procédé n'est pas seulement une mauvaise habitude sur laquelle on fermait les yeux, par indulgence pour les écrivains paresseux, c'est une façon d'agir acceptée de tout le monde, à laquelle il semble presque que l'historien soit tenu de se soumettre, tant elle est entrée dans l'usage : c'est une loi, *la loi de Nissen*, comme on l'appelle, du nom de celui qui l'a formulée le premier.

« Cette loi, dont personne n'a dit un mot dans l'antiquité, me laisse fort incrédule », dit M. Boissier (3) et il prouve la justesse de sa manière de voir.

---

passages de Cicéron : *Opus* (*historiæ*) *unum hoc oratorium maxime* (de Leg. 1, 2, 5). Le contexte montre que Cicéron ne s'occupe là que du style. Quant au souci de la vérité, en cet endroit même, il le représente comme la grande loi de l'historien. — Il faut faire des remarques analogues sur l'interprétation donnée par Norden à d'autres propositions de Cicéron isolées du contexte : *Brutus*, 42. *Orator*, 66.

(1) Par exemple, Langlois et Seignobos, *Introduction, etc.*, p. 258.

(2) G. Boissier, *Tacite*. Paris. Hachette. 1903, p. 102.

(3) G. Boissier, *Ibid.*, p. 73. — « M. Fabia, dans son livre sur les *Sources de Tacite*, s'est fait le défenseur de l'opinion de Nissen : il ne m'a pas convaincu, et je crois bien que ce paradoxe, en Allemagne comme en France, est aujourd'hui assez abandonné. » Id., *ibid.*, p. 74.

LIVRE TROISIEME

La Poésie

LIVRES A CONSULTER

OUVRAGES GÉNÉRAUX : A. Baumgartner, S. J., *Geschichte der Weltlitteratur*. Fribourg en Brisgau, B Herder (6 vol. parus). — M. Schanz, *Geschichte der Rœmischen Litteratur*. Munich, Beck (7 vol. parus). — H. Weil, *L'origine du mot « poète »*, dans *Études sur l'antiquité grecque*. Paris, Hachette, 1900, pp. 237-244. — G. Gietmann, S. J., et J. Soerensen, S. J., *Kunstlehre in fünf Teilen*. Fribourg en Brisgau, Herder, 1899-1901. — A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, 5 vol. Paris, Fontemoing, 1887-1899. — U. von Willamowitz-Moellendorff, Leo, etc., *Die Griechische und Lateinische Litteratur und Sprache*[2], dans die Kultur der Gegenwart. Berlin, Leipzig, Teubner, 1907. — W. Christ, *Geschichte der griechischen Litteratur*[4]. Munich, Beck, 1905. — Dr Alb. Stoeckl, *Grundriss der Aesthetik*. Mayence, Kirchheim, 1871. — Taparelli, d'Azeglio, S. J., Le *Ragioni del Bello secondo i principii di S. Tommaso*, dans la Civilta cattolica. 1859-1860, 4e série, vol. IV-VII. — Card. Mercier, *Du beau dans la nature et dans l'art*, dans la Revue néo-scolastique, 1er vol. — Lamennais*, *De l'Art et du Beau* (tiré du 3e vol. de l'*Esquisse d'une philosophie*). Paris, Garnier, 1872. — V. Cousin*, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 3e éd. Bruxelles, Fonteyn, 1853. — Jouffroy*, *Cours d'Esthétique*. Paris, Hachette, 1885. — L'abbé Gaborit, *Le beau dans la nature et dans les arts*. 2e éd. 2 vol. Paris, Berche et Tralin, 1885. — H. Taine*, *Philosophie de l'art*. 7e éd. 2 vol. Paris, Hachette, 1895. — R. Toepffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou essai sur le Beau dans les arts*. Paris, Hachette, 1878. — Lessing, *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie*, trad. par A. Courtin. 3e éd. Paris, Hachette, 1880.

SUR LA POÉSIE ÉPIQUE : Léon Gautier, *Les épopées nationales*, tome 1. 2e éd. Paris, Palmé, 1878. — G. Kurth, *Histoire poétique des Mérovingiens*. Paris, Picard, 1893. Introduction. — G. Bertin, *La question homérique*. Paris, Poussielgue, 1897. — P. Cauer, *Grund-*

fragen der Homerkritik. Leipzig, Hirzel, 1895. — V. Terret, *Homere*, étude historique et critique. Paris, Fontemoing, 1899. — G. Sortais, S. J., *Ilios et Iliade*, 2e éd. Paris, Bouillon, 1894. [Etudes, Tome XLVI (1889), pp. 234-257, tome XLVIII (1889), pp. 86-111 et 450-473.] Cfr. Henri Francotte, *Quelques mots sur la question homérique, à propos d'un livre récent*. Revue de l'instruction publique, 1891, pp. 28-40. — M. Bréal, *Pour mieux connaître Homère*. Paris, Hachette, 1906. — E. Drerup, *Omero. Le origini della civiltà ellenica*. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910 (richement illustré). — Sainte-Beuve, *Étude sur Virgile*, 3e éd. Paris, Calmann-Lévy, 1878. — E. Gilbert, *Le Roman en France, pendant le XIXe siècle*. Paris, Plon-Nourrit, 1896. — F. Brunetière, *Le roman naturaliste*, 2e éd. Paris, Calmann-Lévy, 1893. — M. Goddyn, *Influence de la littérature sur la criminalité*. Gand, Siffer, 1896. — P. V. Delaporte, S. J., *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. Paris, Retaux-Bray, 1891.

SUR LA POÉSIE LYRIQUE : A. Croiset, *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*. Paris, Hachette, 1882. — W. Brambach, *Die Sophokleischen Gesänge metrisch erklaert*, 2e éd. Leipzig, Teubner, 1881. — F. Collard, *Introduction à l'étude de la tragédie grecque*. Louvain, Ch. Peeters, 1885. — H. Schiller, (trad. de O. Riemann) *Mètres lyriques d'Horace*. Paris, Klincksieck, 1883. — F. Plessis, *Métrique grecque et latine*. Paris, Klincksieck, 1889. — O. Riemann et M. Dufour, *Traité de métrique et de rythmique grecque*. Paris, A. Colin, 1893. — Walckenaer, *Histoire de la vie et des poésies d'Horace*. 2 vol. Paris, 1858. — F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*. 2 vol. Paris, Hachette, 1894. — V. Hugo, *Préfaces aux Odes et Ballades*. Ed. définitive, pp. 1-20. — Dom A. Kienle, O. S. B. (trad. D. L. Janssens), *Théorie et pratique du chant grégorien*. Tournai, Desclée, 1888. — Dom Cabrol, O. S. B., *Le livre de la prière antique*. Paris, Oudin, 1900 — F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*. 2 vol. Gand, Annoot-Braeckman, 1875-1881. — Id., *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*. Suite et complément de l'ouvrage précédent. Gand, Annoot-Braeckman, 1895. — Id. *De l'état actuel de nos connaissances relatives à la pratique de l'art musical chez les Grecs et les Romains*, dans la Revue de l'instruction publique en Belgique, 1896, p. 218. — O. Fleischer, *Die Reste der altgriechischen Tonkunst*. Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1899. (Transcription en notation moderne.)

SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE : J. Lemaître, Observations de Francisque Sarcey sur le genre dramatique, dans *les Contemporains*, 2e série, 13e éd. Paris, Lecène et Oudin, 1893, pp. 226 et suiv. — Aristote, *Poétique*, ch. IV à XVIII. — A.-W. Schlegel (trad. par Mme Necker de Saussure), *Cours de littérature dramatique*. 2 vol. Paris, Lacroix-Verboeckhoven, 1865. — Saint Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, 2e éd. 2 vol. Paris, Charpentier, 1845. — E. Faguet, *Drame ancien, drame moderne*. Paris, Colin, 1898. — M. Patin, *Études sur les tragiques grecs*, 3 vol. Paris, Hachette, 1842. — H. Weil, *Études sur le drame antique*. Paris, Hachette, 1897. — O. Navarre, *Dionysos, étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*. Paris, Klincksiek, 1895. — Dr A. Müller, *Das attische Bühnenwesen*, Gütersloh, Bertelsmann, 1902. — L. Petit de Julleville, *Le théâtre en France*. Paris, Colin, 1888. — A. Sengler, S. J., *Théâtre choisi de P. Corneille*, avec notes, analyses, appréciations et questionnaires, 2 vol. Lille, Lefort, 1885. — A. Sengler, S. J., *Théâtre choisi de Racine*, avec notes, etc. 1 vol. Lille, Lefort, 1885. — P. Corneille, *Discours sur le*

poème dramatique, sur la tragédie, sur les trois unités. — Examen de ses propres tragédies. — A. Sengler, S. J., *Théâtre choisi de Molière*, avec notes, etc. 1 vol. Lille, Lefort, 1889. — Caruel, S. J., *Études sur les auteurs français du Baccalauréat*. 24e éd. 2 vol. Tours, 1898. — G. Longhaye, S. J., *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*, 4 vol. Paris, Retaux, 1895 (*Corneille*, *Molière*, dans le 2e vol. — *Racine*, dans le 3e). — Horion*, *Explication du théâtre classique*, Paris, Berlin, 1878. — V. Hugo*, Préface de *Cromwell*. — Vte G. d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne* : Le théâtre, machinerie, décors et costumes, dans la Revue des Deux-Mondes, le 15 juin 1901.

SUR LES ARTS PLASTIQUES : H. Gevelle, *Un cours d'Esthétique artistique dans les classes supérieures d'humanités anciennes* (45 p.) Enghien, Spinet, 1905. — Th. Bondroit, *Une leçon d'Esthétique au Collège* : Analyse de la « Descente de Croix » de Rubens, dans la Revue des Humanités, 1907, p. 3. — La Revue *L'Art à l'école et au foyer*. — Dr P. A. Kuhn, O. S. B., *Allgemeine Kunst-Geschichte* : Baukunst, Plastik, Malerei. Einsiedeln, Benziger.

INTRODUCTION

287. — **Les mots « poésie » et « poète »**. — L'étymologie de ces mots n'est pas douteuse. Ils viennent de ποίησις et ποιήτης, qui sont eux-mêmes des dérivés de ποιέω, *produire*. Le ποιήτης est donc *celui qui produit*.

Pourquoi les grecs ont-ils dénommé de cette manière les hommes qu'après eux nous continuons à appeler ainsi ?

On a prétendu que c'était parce qu'à leurs yeux « le poète était un créateur et le poème une création ».

Cela serait très beau. Malheureusement, la réalité est plus terre à terre.

Chez les grecs, on donnait le nom de συγγραφεῖς, *écrivains*, aux historiens ; *en fait*, ceux-ci étaient des *prosateurs*. Quant à l'*épopée*, au *drame* et aux *chants lyriques*, on appelait rapsodes, chanteurs, acteurs, les artistes qui rendaient ces œuvres ; ποιηταί, *ceux qui en composaient les paroles et la musique*.

Le ποιητής était donc « *celui qui fait* (ποιεῖ) *des vers* (1) ». Le mot a gardé cette signification en passant dans le latin et de là dans le français.

Mais, tout comme nous, les Grecs, les Latins et les Classiques du XVII[e] siècle distinguaient l'écrivain qui n'est que *versificateur*, de celui qui est *poète dans toute la force du terme*. De plus Aristote, Fénelon, Chateaubriand, d'autres encore, ont affirmé sans hésiter qu'il peut y avoir des *poèmes en prose*. En fait, on a généralement reconnu ce caractère au *Télémaque* et aux *Martyrs* (2).

(1) Voyez H. Weil, ouvrage cité.

(2) Sur cette question, voyez Chateaubriand*, *Les Martyrs*, Préface. — Fénelon, *2[me] Dialogue sur l'Eloquence*. — Sully-Prudhomme*, *Qu'est-ce que la poésie ?* dans la *Revue des deux-Mondes*, 1[er] octobre 1897, p. 597.

« La poésie, pour Aristote, est essentiellement une imitation (de la nature), et la forme versifiée ne tient pas à son essence. Aristote semble ranger dans la poésie les mimes de Sophron, écrits en prose ; il y eût rangé le roman, s'il eût vécu de nos jours. » A. Croiset, *Histoire de la Litt. grecque*, t. IV, p. 737.

Quelle est donc l'*essence*, la *nature* de la poésie, de la *vraie poésie* ?

Pour entrevoir la solution de cette question, il suffit d'observer quelle est l'ambition du poète et quel éloge on donne à son œuvre lorsqu'on la trouve réussie.

Le poète aspire à faire une *œuvre d'art*, une *œuvre belle*, et dire d'une poésie qu'elle est excellente, c'est proclamer qu'elle est marquée au coin de *la vraie beauté*.

Le premier problème qui se pose ici consiste donc à *rechercher ce qui constitue la beauté d'une œuvre d'art en général et d'un poème en particulier*. C'est l'objet de *l'Esthétique*.

Cette question tranchée, nous pourrons aborder *l'examen des divers genres poétiques*.

PREMIÈRE SECTION

Notions d'esthétique.

288. — **L'Esthétique** est la philosophie de l'art (1). Procédant par induction, nous chercherons d'abord quels sont les *caractères des différents arts en particulier*, puis quelle est la *nature de l'art en général*.

Ensuite nous étudierons l'*artiste et son œuvre*.

En troisième lieu, nous nous demanderons : *Qu'est en particulier l'art de la poésie et quel est son objet ?*

Nous finirons en jetant un rapide coup d'œil sur les *principaux systèmes poétiques*.

CHAPITRE Ier.

LES BEAUX-ARTS ET L'ART

289. — **Les Beaux-Arts.** — Ce nom a été donné et bien donné aux

(1) Le mot *Esthétique* signifie proprement « *qui a la faculté de percevoir, soit par les sens, soit par l'esprit* (αἰσθάνομαι) » ; il n'est donc pas heureux. Il fut employé en premier lieu, avec la signification qui lui est restée depuis, par le philologue Gottlieb Baumgarten, comme titre d'un ouvrage publié à Francfort en 1750-58.

divers genres de l'activité humaine dans lesquels celle-ci est dirigée de manière à provoquer *le plaisir esthétique*.

Nous avons déjà observé et analysé ce plaisir. (Voyez nos 44-46).

Les Beaux-Arts sont *l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, l'orchestique* et *la poésie*.

Tous s'adressent à l'esprit par l'intermédiaire de la vue ou de l'ouïe.

Ils se partagent en DEUX GRANDES CATÉGORIES :

1° LES ARTS PLASTIQUES (*Beeldende Kunst*), caractérisés par l'immobilité.

2° LES ARTS RYTHMIQUES (voyez nos 85 et 88), caractérisés par le mouvement.

I. **Les arts plastiques** parlent à la vue.

Ils se subdivisent, d'après leurs *moyens d'expression* en *trois espèces* : l'*architecture*, la *sculpture* et la *peinture*.

1. L'ARCHITECTURE *transforme l'habitation en œuvre d'art*. Par la disposition convenable des parties constitutives et des lignes d'un édifice, d'un jardin, etc., *elle symbolise l'idée qui détermine et règle leur destination*.

Ainsi un temple exprime l'idée religieuse, un palais la majesté royale, un vaisseau de guerre ou une citadelle la force, etc.

Certaines formes prédominantes et caractéristiques, s'harmonisant mieux avec les ressources et les exigences du climat, avec les goûts et les mœurs de la nation ou de l'époque, distinguent les divers STYLES.

2° LA SCULPTURE exprime l'idée en reproduisant, dans ses *trois dimensions*, la *forme extérieure des êtres corporels* qui la symbolisent ou l'incarnent. Quand l'objet de cette reproduction est le corps humain, elle prend le nom de STATUAIRE.

Plusieurs théoriciens soutiennent que l'objet propre de la sculpture, est la beauté corporelle *en tant que telle*, ou, comme disent les matérialistes, « le bel animal humain ». De là, leur prédilection pour *le nu*. (LESSING, *Laokoon*, XXXI.) — C'est une grave erreur : « *le corps n'intéresse l'art qu'à titre de révélateur de l'âme*. La peinture de l'homme physique vaut uniquement comme appoint à la manifestation de l'homme moral. » Voyez LONGHAYE, S. J., *Théorie, etc.*, pp. 234 suiv.

Le statuaire et en général, les arts plastiques ne pouvant représenter qu'une seule des multiples attitudes que prend le corps dans une action quelconque, ils devront choisir celle dont la vue suggère le mieux les mouvements qui précèdent et ceux qui suivent.

3. LA PEINTURE poursuit le même but que la sculpture, mais en *reproduisant le dehors des objets sensibles sur une surface plane* — panneau, toile, mur, etc. Elle emploie à cet effet trois moyens, à savoir :

a) *Le tracé* — contours accusés par les traits fondamentaux.

b) Le *clair-obscur* — jeu de la lumière et de l'ombre, relief.

c) *Le coloris* — teintes, nuances, effets.

A la peinture se rattachent LE DESSIN, qui emploie les procédés de la peinture moins le coloris, et LA GRAVURE, qui est l'adaptation du dessin aux procédés typographiques.

II. **Les arts rythmiques** sont *la musique* qui ne parle qu'à l'ouïe, *l'orchestique* qui ne parle qu'à la vue, *la poésie,* qui, lorsqu'elle se sert de tous ses moyens d'expression, parle en même temps à l'ouïe et à la vue.

1. LA MUSIQUE met *le pouvoir expressif des sons au service du sentiment et, moyennant le sentiment, au service de la pensée.*

C'est un fait : 1° que les combinaisons de sons ont un rapport naturel, *bien que vague,* avec les sentiments (nos 59, 111 et 91). Or, tout sentiment naît d'une idée ou évoque quelques-unes des idées qui ont une connexion quelconque avec lui.

La musique met en œuvre cette disposition de nos âmes, soit pour nous donner des émotions, soit pour exprimer celles que nous ressentons.

Ainsi, quand, après un grand succès national, le *Te Deum* retentit dans le temple, ce chant de triomphe ne fait qu'*exprimer* les sentiments que tous ressentent. D'autre part, supposez que, à l'étranger, un voyageur, absorbé par ses opérations commerciales, entende soudain chanter ou jouer un hymne national de son pays : quelles émotions, quelles idées ces accents ne lui suggéreront-ils pas !

C'est un fait : 2° que, des divers éléments sonores (mélodie, harmonie, rythme), le *rythme exprime le mieux le sentiment.*

LA MUSIQUE est :

1° VOCALE, quand les sons qui la constituent sont émis par la *voix* humaine. La musique vocale exécutée par plusieurs chanteurs est *homophone* (ὁμός-φωνή) ou *polyphone* (πολύς-φωνή), suivant que les voix chantent à l'*unisson* ou en *accord* (harmonie).

2° INSTRUMENTALE, quand le producteur du son est un instrument artificiel, par exemple : l'orgue, le piano, la trompette, le violon, la harpe, la cithare, etc.

REMARQUE. — Rien ne fait mieux sentir l'abîme qui sépare l'imitation servile de l'art véritable, que la supériorité de l'air exécuté par un artiste sur ce même air joué par un instrument à manivelle. Le premier est animé, le second est mécanique.

3° VOCALE ET INSTRUMENTALE, quand la voix humaine est accompagnée par les instruments.

L'ORCHESTIQUE (ὀρχέομαι, ὄρχησις) ou DANSE *fait concourir le rythme des mouvements à l'expression de l'idée.* « Le danseur est une statue animée. »

Les éléments de la danse sont :

1° Les pas, se succédant à intervalles égaux.

2° Les figures, c'est-à-dire les évolutions, les mouvements réguliers des membres, les attitudes ou poses.

Inutile de faire observer que tout manque d'ordre, de mesure, de grâce et de décence enlève à la danse son caractère artistique et l'abaisse au rang de simple amusement ou pis encore.

3. La POÉSIE *est le don de produire le plaisir* ESTHÉTIQUE *par le moyen de la parole.*

Elle se distingue :

A. *Des autres genres littéraires*, par son BUT IMMÉDIAT, qui est d'exciter *le plaisir* ESTHÉTIQUE, et qui la range parmi les Beaux-Arts.

Comme le poète, l'orateur et le professeur doivent viser à plaire ; mais, pour eux, l'excitation du plaisir n'est plus qu'un *moyen* : leur *but* est de persuader, d'enseigner.

Des autres Beaux-Arts, par son *moyen d'expression*, qui est *la parole.*

Après avoir passé en revue *les diverses manifestations de l'art*, nous pouvons *induire* (n° 11) un *fait plus général encore, la caractéristique de l'art même.*

290. — **L'art** *est le don de créer des œuvres* BELLES, c'est-à-dire *des œuvres qui causent* LE VRAI *plaisir esthétique*, ou — ce qui revient au même — *c'est* LE DON D'INCARNER LA VÉRITÉ DANS UNE FORME SENSIBLE QUI LA MANIFESTE AVEC SPLENDEUR, AVEC ÉCLAT (n° 46).

Il faut que, *par le seul fait que je perçois cette forme*, — poème, chant, tableau, statue, etc., — mon esprit *et* mes sens opérant *de concert*, je m'élève, *sans effort*, à la contemplation de la Vérité.

Là est tout le secret de l'art et de sa magie.

Quand je regarde une belle peinture, quand j'entends une belle mélodie, quand je lis de beaux vers, la vérité pénétrant par mes yeux ou par mes oreilles s'offre d'elle-même à ma pensée, à mon imagination, à mon cœur ; *toutes* mes facultés cognitives, *à la fois* et *en ordre*, la saisissent, l'embrassent, la possèdent, en jouissent *pleinement ; il me semble que l'auteur n'a fait que donner un corps à une image qui flottait vaguement dans mon âme, et qu'il exprime mes propres idées, mes propres sentiments, mieux que je ne saurais le faire moi-même.*

De là l'indicible satisfaction qui me ravit.

COROLLAIRES. — I. L'ART SENSUEL, VOLUPTUEUX, EST LA CONTREFAÇON DE L'ART VRAI. Il confond le *plaisir esthétique*, avec *le plaisir des sens*, qui est *incompatible* avec lui.

« L'art ne doit parler qu'à l'esprit ; c'est à l'esprit seul qu'il doit donner du plaisir. S'il cherche à émouvoir les sens, il se dégrade. Cette règle s'applique à tous les arts. La danse elle-même est un art, quand, par ses pas et par ses mouvements, elle plaît à l'âme et éveille dans l'esprit l'idée divine de la grâce. Elle cesse d'être un art et devient un métier, quand elle vise à la volupté et qu'elle s'efforce d'émouvoir les sens. Prenez tous les arts les uns après les autres : ce qui les caractérise, c'est qu'ils n'ont de commerce qu'avec l'esprit. *Les arts sont le langage de l'âme. S'ils s'adressent aux sens, ce n'est que pour les rappeler à leur vocation qui est d'être les instruments des jouissances de l'âme. Les arts sont la plus grande joie de l'homme, parce qu'ils mettent l'homme tout entier en jeu, parce qu'ils occupent et charment à la fois son âme et ses sens, et que, dans le plaisir qu'ils procurent,* SUBORDONNANT, COMME ILS LE FONT, L'ÉMOTION DES SENS A L'ÉMOTION DE L'ESPRIT, ILS METTENT L'ORDRE SUPRÊME DANS LA JOUISSANCE » (SAINT-MARC GIRARDIN, *Cours de Littérature dramatique*, ch. I.)

II. *L'art qui vise à* L'EFFET *est, lui aussi, la contrefaçon de l'art véritable.*

L'EFFET, c'est tout ce qui étonne, frappe, saisit *à tort ou à raison,* comme portant la marque d'une *puissance quelconque, ordonnée ou désordonnée.*

Le VRAI *plaisir esthétique respecte la hiérarchie naturelle des facultés,* et, pour ce motif, il fait mieux qu'empoigner, secouer, bouleverser : il éclaire, émeut, élève.

Ce qui caractérise tous les chefs-d'œuvre, c'est *la grandeur des effets* jointe à *la simplicité des moyens.*

Ex. : Les narrations d'Homère. — La *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo est une *œuvre à effet* et non une *œuvre belle.* (Voyez SAINT-MARC GIRARDIN, *Cours de Littérature dramatique*, ch. XVI.)

III. PRATIQUEMENT, *l'art consiste tout entier, à* TROUVER *et à* CRÉER LA FORME SENSIBLE *qui manifeste l'idée dans toute son ampleur,* mais, d'autre part, cette forme n'a pas sa raison en elle-même ; elle n'existe que pour manifester l'idée.

De là, son *importance* capitale, et, en même temps, sa *subordination complète à l'idée.*

L'idée abstraite ne parle qu'à l'esprit seul ; l'artiste la rend, jusqu'à un certain point, *accessible aux sens* et fait *participer* ceux-ci à sa perception, en lui donnant *un corps, un revêtement matériel.*

Ex. : Soit l'idée : *la prière.* — Proposez-la à un philosophe, à un théologien : ils vous répondront par une *définition* ; ils vous diront que « la prière est un entretien dans lequel l'âme exprime à Dieu ses sentiments, ses désirs, ses besoins » ; ils vous donneront ainsi la *notion,* le *concept* de la prière ; rien de plus.

Regardez le célèbre tableau de Millet : *L'Angelus.* Dans un champ éclairé par les derniers rayons du soleil, deux paysans, un homme et une femme, ont interrompu leur travail et *prient*, recueillis, les mains jointes, la tête et les yeux baissés, au son de l'Angélus que leur envoie un

un petit clocher estompé dans le lointain. *Rien qu'à voir cette scène, vous comprendrez* ET VOUS SENTIREZ que ces humbles se tiennent en la présence d'un Être invisible, qu'ils lui parlent, qu'ils l'adorent, qu'ils implorent sa protection.

IV. *L'art est l'*IMITATION *de la* BELLE *nature*, c'est-à-dire de la nature, *en tant qu'elle parle à l'esprit par la vue et par l'ouïe*, ou, ce qui est la même chose, de la nature *dans ce qu'elle a de symbolique* (nos 139-142).

Ce langage secret, l'artiste a le privilège de l'entendre, de le noter et de l'interpréter dans ses œuvres.

L'*imitation* diffère du *calque*, de la *copie*. Le calque et la copie sont la reproduction matérielle, mécanique, inintelligente d'un objet ; l'imitation isole les traits caractéristiques de ceux qui ne le sont pas ; elle fait un triage ; elle est intelligente.

« Le maître des maîtres, c'est donc la nature, ou plutôt c'est l'unique maître ; car, remarquez bien que l'artiste de qui vous recevez des leçons n'a pas d'autre emploi que celui de vous rendre les renseignements qu'il tient d'elle. Il est répétiteur et non pas maître (1). »

V. *L'art véritable spiritualise la sensation* et, par le fait même moralise ; *il fait des sens les coopérateurs de l'esprit ;* ainsi il les dégage de la matière, les élève, les confirme dans leur subordination naturelle à l'esprit.

VI. *Les abstractions, comme telles, ne peuvent être le thème d'une œuvre d'art*, parce qu'elles ne font pas la part suffisante à la connaissance sensible (2).

291. — L'art et la morale. — 1° *La loi morale domine tout, l'art comme le reste.*

2° *De plus, même au point de vue esthétique, il faut condamner comme défectueuse toute œuvre d'art qui flatte les sens de manière à les insurger contre la raison* (n° 45, 290).

Ces principes sont incontestables ; hélas ! ils ne sont pas incontestés. Nous devons donc

---

(1) R. TŒPFFER, *Réflexions, etc.* Livre II, ch. XVIII.

(2) Une revue publiait naguère cette épigramme.

« D'un traité de préceptes littéraires inédit : DÉFINITION : *Le beau est la splendeur du vrai.* EXEMPLE : *un théorème de géométrie mis en vers.* »

— Il serait difficile de dire plus de non-sens en si peu de mots. D'abord, pour les motifs que nous venons d'indiquer, un théorème de géométrie ne peut jamais être transformé en poésie. Ensuite, malgré cela, un théorème de géométrie peut fort bien être beau ; voyez n° 45. Enfin, la seule forme qui lui convienne, est celle du langage mathématique et non celle du langage rythmé ; mettre une théorie mathématique en vers serait aussi absurde que de présenter à quelqu'un des condoléances en éclatant de rire

rencontrer les *principaux sophismes qu'on leur oppose* pour excuser ou légitimer l'impudeur ou le cynisme des tableaux licencieux.

1re Objection. — « L'artiste est un être à part » (E. Zola*) ; il obéit à une impulsion irrésistible ; il est donc irresponsable.

Réponse. — Comme tout homme, l'artiste doit calculer la portée de ses actes. Si au moment de la composition, il est surexcité au point de ne pas en être capable, il n'a qu'à attendre, pour examiner son travail, que cette fièvre soit calmée et qu'il ait recouvré le sang-froid de la raison.

2me Objection. — Le *but* de l'art est de causer *le plaisir*.

Réponse. — Distinguons : un plaisir *quelconque*, non ; le *vrai* plaisir *esthétique*, oui. Or ce plaisir est tel que, non seulement il est incompatible avec une excitation malsaine (nos 45, 50), mais que de plus il exerce une influence *positivement moralisatrice* (n° précédent, corolaire V).

3me Objection. — A Sparte, on montrait aux enfants des ilotes ivres pour leur inspirer le dégoût de l'ivrognerie. Le vice est laid ; plus la peinture du vice est complète, plus elle est repoussante et, par conséquent, morale ; « c'est la morale en action » (E. Zola*).

Réponse. — Quelque dégradante que soit la volupté, l'expérience universelle et constante prouve que le spectacle de ces excès et de ce qui les provoque est tout simplement une excitation des pires instincts de l'humanité déchue. « Osons l'avouer, — contre l'opinion à la mode, — il ne suffit pas, pour aimer la vertu, de peindre le vice tel qu'il est, sans le flatter. » (Petit de Julleville, *Le Théâtre en France*, p. 414.)

4me Objection. — L'art purifie tout ; « l'obscénité commence lorsque le talent finit » (E. Zola*).

Réponse. — L'obscénité reste toujours l'obscénité, et l'art avec lequel elle est représentée ne fait que la rendre plus dangereuse.

CHAPITRE II

L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

292. — **L'artiste** digne de ce nom est un homme capable de créer une vraie œuvre d'art (n° 290).

Cette capacité est la résultante de *trois qualités essentielles*.

1° *L'inspiration* ou *génie*.

2° *La pondération* ou équilibre des facultés.

3° La science pratique de l'instrument, *le métier*.

I. L'INSPIRATION ou GÉNIE est l'impulsion SPONTANÉE à laquelle l'artiste obéit en créant son œuvre.

Elle est un *don inné* (*ingenium*), que l'étude perfectionne, mais qu'elle ne peut acquérir. Ainsi, à force de travail et d'application, on peut devenir un habile *versificateur*, comme Boileau, mais un vrai poète comme Corneille, non pas.

En chantant, en peignant, en sculptant, le véritable artiste ne fait que suivre l'instinct supérieur de son tempérament.

Tout ce qu'il voit, tout ce qui le touche, lui suggère un idéal, et cet idéal l'obsède, lui fait goûter un plaisir esthétique intense, ne lui laisse aucun repos, jusqu'à ce qu'il l'ait exprimé de manière à faire partager aux autres l'admiration qui l'a saisi.

Les anciens attribuaient cet état à la présence d'une divinité (θεός) qui, croyaient-ils, s'empare de l'artiste, habite en lui, le possède, lui souffle ses paroles (*inspirare*), parle par sa bouche et agit par sa main. Platon compare le poète à la pythonisse rendant un oracle (*Apologie de Socrate*, VII, 22. — Cfr. Cicéron, *Pro Archia*, 18.)

On appelait ce transport, ce ravissement L'ENTHOUSIASME (ἔνθεος, ἔνθους, inspiré par Dieu — ἐνθουσιάζω, je suis inspiré par un Dieu.)

Est deus in nobis, agitante calescimus illo.

disait Ovide (*Fastes*, VI, 5 ; voyez tout le passage).

De même Homère croyait ingénument à sa muse ; il l'invoquait et recourait à son intervention, non seulement au début de ses poèmes, mais encore quand il voulait remémorer quelque événement important (par exemple *Iliade*, XI, 218 ; XVI, 112, etc.).

La science explique cette illusion. Les poètes que s'imaginaient ainsi écrire sous la dictée d'un esprit, étaient des *auditifs*. (Voyez n° 27.)

Les modernes sont aussi unanimes que les anciens à proclamer *la nécessité et la spontanéité de l'inspiration*. Citons seulement Lamartine* (*Méditations* XLIII. Le poète mourant) :

Jamais aucune main sur la corde sonore,
Ne guida dans ses jeux ma main novice encore.
L'homme n'enseigne pas ce qu'inspire le ciel ;
Le ruisseau n'apprend pas à couler dans sa pente.
L'aigle à fendre les airs d'une aile indépendante,
L'abeille à composer son miel.

L'airain retentissant dans sa haute demeure
Sous le marteau sacré tour à tour chante et pleure
Pour célébrer l'hymen, la naissance ou la mort :
J'étais comme ce bronze épuré par la flamme,
Et chaque passion, en frappant sur mon âme,
En tirait un sublime accord.

. . . . . .

Mais pourquoi chantais-tu ? — Demande à Philomèle
Pourquoi, durant les nuits, sa douce voix se mêle
Au doux bruit des ruisseaux sous l'ombrage roulant ;

Je chantais, mes amis, *comme l'homme respire,*
Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
Comme l'eau murmure en coulant.

Voyez encore LAMARTINE*, XI. *Méditations*. L'Enthousiasme.

II. L'ÉQUILIBRE ou PONDÉRATION DES FACULTÉS (n° 242) est le régulateur nécessaire de l'inspiration. Sans lui, celle-ci entraîne l'artiste aux pires extravagances d'une imagination déréglée et d'une fausse sentimentalité.

Victor Hugo et tant d'autres en sont de lamentables exemples.

III. LE MÉTIER ou HABILETÉ D'EXÉCUTION est la connaissance *pratique* parfaite de l'outil et de son maniement.

Ainsi, *en peinture*, le métier consiste à savoir dessiner toutes les formes et toutes les attitudes, à posséder le secret de mêler et d'appliquer les couleurs de manière à produire l'effet voulu, etc.

Le métier ne suffit pas à l'artiste ; il n'est que le *serviteur* et l'*aide de l'inspiration ;* mais, *sans lui, celle-ci est en quelque sorte réduite à l'impuissance et gênée dans son élan*. Vous avez beau avoir les pensées les plus sublimes, ces pensées n'existent pour moi et pour les autres qu'en tant que votre œuvre les exprime.

Ex. : Étudiez *les primitifs*. Pourquoi peignaient-ils des figures raides, difformes, grimaçantes, sinon parce qu'ils ignoraient l'anatomie des formes et le dessin ? Pourquoi faisaient-ils sortir de la bouche des personnages, des rubans sur lesquels ils inscrivaient des paroles, sinon parce qu'ils étaient impuissants à faire parler le visage, les attitudes, les gestes ?

De même « au commencement de tout âge littéraire, on remarque une *période d'ébauche ; l'art est faible et enfantin ; la faute en est à l'ignorance de l'écrivain. Le souffle n'est pas ce qui lui manque ; il l'a,* et souvent il l'a franc et fort ; à ce moment, le talent abonde ; de grandes figures s'agitent *obscurément* au fond des âmes ; mais LES PROCÉDÉS *ne sont pas connus ; on ne sait pas écrire, distribuer les parties d'un sujet, user des ressources littéraires.* — Tel est le défaut de la première littérature française au moyen-âge. Quand vous lisez la *Chanson de Roland, Renaud de Montauban, Ogier le Danois*, vous sentez bien vite que les hommes de ce siècle avaient des sentiments originaux et grands : une société nouvelle s'était fondée ; les croisades s'accomplissaient ; la fière indépendance du baron, l'indomptable fidélité du vassal, les mœurs militaires et héroïques, la force des corps et la simplicité des cœurs fournissaient à la poésie des caractères égaux (1) à ceux d'Homère.

» Elle n'en a profité qu'à demi ; *elle a senti leur beauté sans pouvoir la rendre*. Le trouvère... conte sèchement et d'une façon nue ; il n'a pas les amples et éclatantes images d'Homère et de l'antique Grèce ; son récit est terne : son vers monorime répète trente fois le même coup

(1) Il faut dire supérieurs.

de cloche. Il n'est pas maître de son sujet, il ne sait pas retrancher, développer et proportionner, préparer une scène et fortifier un effet. Son œuvre ne prend point place dans la littérature éternelle : elle disparaît du monde, elle n'occupe plus que les antiquaires. » (H. TAINE, *Philosophie de l'art*, t. II, p. 378.)

293. — La création de l'œuvre d'art passe par *trois périodes* ou *phases*.

I. LA CONCEPTION DE L'IDÉE. Une pensée ou un sentiment s'empare de l'artiste.

Ex. : En lisant le récit de la Cène, Léonard de Vinci ressent, en son cœur, l'angoisse qui étreignit alors le Maître et ses disciples.

Sophocle se rappelle la légende d'Antigone, l'affection pure et profonde de la jeune fille pour son frère, et il en est ému.

II. LA CRÉATION DE L'IDÉAL. Dans l'esprit, dans l'imagination, dans le cœur de l'artiste, *cette pensée*, *ce sentiment s'incarnent*, soit tout d'un coup, soit peu à peu, *dans une forme sensible, plastique ou rythmée, qu'il voit ou qu'il entend intérieurement*. Cette vision ou cette audition mentale, c'est L'IDÉAL, *le prototype* de l'œuvre.

Ex. : Léonard de Vinci *contemple*, des yeux de l'âme, le Christ mangeant la Pâque, au Cénacle, avec ses disciples, et leur disant : « Un d'entre vous me trahira » ; il *voit* les douze frissonner à ces paroles, et il les *entend* demander au Maître : « Est-ce moi Seigneur ? » L'épisode tout entier revit devant lui. L'évocation, d'abord plus ou moins vague et confuse, se précise de plus en plus.

Sophocle voit Antigone s'indigner de l'affront infligé à la dépouille de son frère, et, pour ensevelir celui-ci, braver généreusement le tyran. Sa tragédie tout entière prend corps dans son esprit.

III. L'EXÉCUTION est la réalisation de l'idéal, sa reproduction sensible, matérielle.

Ex. : Léonard *peint* sur le mur du réfectoire de Sainte Marie, à Milan, le groupe formé par le Christ et par les douze, tel qu'il l'a préalablement évoqué et ressuscité dans sa pensée. (Voyez la planche de la page 35. Sophocle compose son *Antigone*.

REMARQUE. — Le travail de l'exécution procède souvent par étapes. Ainsi, *le peintre* commence généralement par tracer une *esquisse*. Parfois, il fait des *études* préparatoires : Léonard en fit jusqu'à dix de la tête du Christ, pour le tableau dont nous venons de parler. — *Le statuaire ébauche* d'abord la *maquette*, puis il exécute en terre ou en cire le *modèle* qui doit être reproduit en plâtre, en terre cuite, en bronze, en marbre, etc. Le « *sculptage* » ou la *coulée*, sont des opérations mécaniques, généralement confiées à des ouvriers. Ainsi l'ouvrier sculpteur opère la *mise au point*, *dégrossit* le bloc et l'*épanelle*. Il ne reste plus à l'artiste qu'« à préciser les accents du modelé et à donner le fini, avant de confier le marbre au polisseur » — De même, le poète écrit un premier jet, puis vingt fois, trente fois le remanie et le refond

294. — Echelle de valeur des œuvres d'art. — Elle est assez difficile à établir à cause de la *multiplicité des points de vue* auxquels on peut se placer.

En général, *l'œuvre d'art a d'autant plus de mérite qu'elle traduit d'une manière plus parfaite une conception plus profonde.*

De ces deux éléments, le premier est le plus apparent. Il résulte des trois qualités suivantes :

1° *L'unité* ou *convergence des effets.* — Voyez, par exemple, le tableau de la *Cene* (p. 33). Cfr. n° 202.

2° *La perfection de l'exécution.* — Il est clair qu'un tableau achevé l'emporte sur son ébauche.

3° *Les dimensions.* — Personne ne s'aviserait de reconnaître *ceteris paribus* le même prix a un grand tableau et à une miniature.

Mettez maintenant en regard deux compositions réunissant au même degré les trois caractères que nous venons d'indiquer et représentant, la première une grande scène historique, la seconde, un intérieur ; qui donc leur assignerait le même rang ? De même, qui reconnaîtra autant de valeur à un épigramme qu'à un drame, l'un et l'autre étant d'ailleurs d'une facture également remarquable ?

CHAPITRE III

LA POÉSIE ET SON OBJET

Pour bien comprendre **la nature de la Poésie**, il faut considérer *à la fois* son *caractère externe,* qui est le langage rythmé, son *caractère interne,* qui est le langage imaginé, et son *objet propre* qui est l'homme et la nature dans ce qu'elle a d'humain.

295. — Caractère externe de la Poésie : le langage rythmé.

I. CHEZ LES GRECS, pendant toute la période classique, c'est-à-dire jusqu'au IIe siècle avant J.-C., *tout poème était composé non pour être lu en particulier,* comme c'est le cas de nos jours, *mais pour être interprété de vive voix.*

LES MODES D'INTERPRÉTATION étaient au nombre de quatre :

1° *La simple déclamation* (ψιλὴ λέξις).

2° *La récitation mélodramatique* ou *quasi-récitation* (ἡ παρακαταλογή), adoptée par les …des.

3° *Le chant,* exécuté soit par un *chanteur unique* (μονῳδία), soit par un *chœur* (χορός), avec accompagnement de musique instrumentale et de danse.

4° Enfin, l'*Interprétation dramatique,* qui réunissait les trois modes précédents (ποίημα μικτόν).

Cette destination ne pouvait manquer d'exercer une influence profonde sur la nature de la composition poétique.

Dans le chant, les trois arts rythmiques étaient intimement unis. Aussi plusieurs artistes ne se partageaient-ils pas la tâche ; un seul et même auteur était *à la fois* poète, musicien et chorégraphe. Paroles, air et accompagnement, figures chronographiques, il combinait tout en vue de produire un seul et même effet.

LA TEXNH MOYΣIKH *était donc un art complexe associant la poésie, la danse et la musique.* Dans le cadre des pieds rythmiques, le compositeur mettait des syllabes, des notes musicales, des pas de danse.

Dans l'ensemble harmonieux d'une telle œuvre (ποίημα) *il faut distinguer* TROIS ÉLÉMENTS :

1° La λέξις, LES PAROLES (idées, style).

2° Le μέλος, LA MÉLODIE, le dessin musical formé par les notes de la gamme.

3° Le ῥυθμός, LA MESURE produite par l'*alternance des temps forts et des temps faibles* et marquée *à la fois* dans la λέξις, dans le μέλος, et dans les évolutions orchestiques (κίνησις σωματικὴ).

Le goût musical des Grecs différait complètement du nôtre : il « était dominé par les habitudes d'esprit et d'imagination que nous avons quelque peine à bien saisir. » (A. CROISET.) Ce qui le caractérise, c'est *la prédominance absolue qu'il accorde à l'élément littéraire, aux paroles, sur l'élément musical, soit vocal, soit instrumental, et sur l'élément orchestique.* Au rebours de ce qui se pratique chez les modernes, *la mélodie et la danse n'étaient pas recherchées pour elles-mêmes :* elles n'étaient que des moyens employés pour mettre mieux en relief les idées qu'exprimaient les vers. L'attention était concentrée sur ceux-ci ; tout le reste leur était subordonné (1).

II. LES LATINS *séparèrent la musique et la poésie.*

Horace composa ses *odes* et ses *épodes* pour les faire lire ou réciter. Seul, son *Carmen saeculare* fut destiné à être chanté : un chœur composé de 27 jeunes gens et de 27 jeunes filles l'exécuta.

III. CHEZ LES MODERNES, *les deux arts devinrent de plus en plus indépendants.* Ils n'ont plus que des rapports accidentels.

---

(1) L'idée que les Grecs se faisaient des rapports entre la musique et les paroles dans le chant ressort très nettement de leur *mode de notation musicale.* Le spécimen le plus important que nous avons de celle-ci est le fragment de marbre, découvert à Athènes sur lequel est gravé un hymne à Apollon, datant du IIe siècle avant J.-C. (Voyez-en le fac-simile dans le Bulletin de la *Correspondance hellénique*, août-décembre 1893.) Ce fragment porte simplement le texte du chant avec, au-dessus des voyelles, les lettres qui désignaient les notes musicales. Les signes *rythmiques*, dont on se servait dans la notation de la musique instrumentale, sont omis ici, comme de juste. Écrire le rythme avec les paroles eût été écrire deux fois la même chose.

C'est la conséquence naturelle des immenses et incontestables progrès réalisés par la musique pendant les derniers siècles.

Les artistes qui, comme R. Wagner dans ses opéras et Ch. Gounod dans *Rédemption*, composent à la fois les paroles et la musique de leur œuvre, sont de très rares exceptions.

De plus, *dans les opéras, ballets, cantates, oratorios, etc.*, LE LIBRETTO n'est plus qu'un accessoire, un moyen subordonné. Sa fonction est de *préciser* les idées et les sentiments, *nécessairement vagues*, de la phrase musicale qu'interprètent les chanteurs et les instrumentistes.

On est allé plus loin. Comme nous l'avons constaté (n° 287), *les poèmes en prose* ont conquis leur droit de cité.

Cependant, LE VERS EST TOUJOURS LE LANGAGE ORDINAIRE ET PROPRE DE LA POÉSIE, ET, DANS LA POÉSIE LYRIQUE, *il est même un élément* QUASI ESSENTIEL.

C'est que, *dans le vers, il y a plus d'éléments musicaux que dans la prose.* Or, *la musique, en particulier le rythme, est* **l'expression naturelle du sentiment**, et si, comme nous le verrons, celui-ci domine dans la poésie lyrique (cfr. n° 170), il est l'âme même de toute création vraiment poétique

Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie ! (A. DE MUSSET.)

Chez le vrai poète (cfr. n° 103), *le rythme extérieur* de la phrase sonore répond au *rythme intérieur* du sentiment que cette phrase traduit, et *il en résulte* PAR UNE VIBRATION ARTIFICIELLE MAIS TOUT A FAIT SPONTANÉE.

296. — Caractère interne de la Poésie : le langage imagé et les tableaux. — Si la poésie a pour *caractère externe le rythme*, et partant pour *forme ordinaire le vers*, elle a aussi un *caractère interne, non moins essentiel.*

En effet, un examen quelque peu attentif fera constater ce *fait absolument général :* TOUT POÈTE *que l'on s'accorde à reconnaître digne de ce nom,* PARLE A L'ESPRIT, MAIS TOUJOURS PAR L'INTERMÉDIAIRE DE L'IMAGINATION. C'est à cette faculté qu'il s'adresse sans cesse. Il a l'expression abstraite en horreur. *Quelque haute et sublime que soit l'idée qui le charme, il la revêt d'une forme sensible.*

En agissant ainsi, il répond aux exigences natives de nos facultés (n° 24).

Et c'est là le secret de la fascination qu'il exerce (n° 290).

Ex. : Toute poésie épique ou descriptive projette *un tableau*, ou *une suite de tableaux fondants*. Le lyrisme vit de *symboles* (n° 139). Quant au *drame*, outre le *langage très imagé* que tiennent les personnages, il n'est lui-même qu'une *action mise directement* en scène pour frapper les yeux mêmes du spectateur.

Les œuvres du poète flamand Guido Gezelle sont des spécimens remarquables du vrai style poétique : tout y est image et, qui plus est, image originale et saisissante, *même là où il n'y a aucune description directe.* Telle pièce qui rapporte simplement les adieux touchants d'une mourante à son mari et à ses enfants, évoque, avec intensité, le petit drame dans lequel ces paroles se prononcent.

297. — Objet propre de la Poésie : l'homme idéal. — Nous venons de le constater, la poésie est un perpétuel tableau.

Que représente ce tableau ?

Toujours ou bien *l'homme lui-même,* ou bien *la nature dans ce qu'elle a d'humain,* c'est-à-dire dans ceux de ses aspects qui parlent *à l'homme et de l'homme.*

Pour vous convaincre, jetez un rapide coup d'œil sur les différents genres.

Que sont l'épopée et le drame ? La mise en scène de *l'homme* par le récit ou par la représentation.

Qu'est le lyrisme ? L'expression du sentiment *humain,* de l'âme *humaine,* de *l'homme* donc, dans ce qu'il a de plus intime.

Qu'est-ce que la poésie descriptive ? La peinture des choses telles qu'elles apparaissent à *l'homme.* (Voyez, par exemple, n° 213. *Les Éléphants,* par Leconte de Lisle).

Poussez plus loin cette analyse. Demandez-vous *quand ces tableaux vous donnent intense, pure et sans mélange, la vraie jouissance esthétique* (nos 44, 45).

Vous constaterez que c'est toujours et seulement *lorsqu'ils évoquent dans votre pensée la contemplation d'une réalité accessible au seul esprit, suggérée par la réalité qui nous entoure, mais plus haute et plus parfaite qu'elle.*

Ce MONDE IDÉAL, supérieur au monde matériel, *voilà donc* LA VRAIE BEAUTÉ, et *voilà aussi* LE VRAI OBJET DE LA POÉSIE.

La philosophie catholique, complétant la philosophie platonicienne explique les *faits généraux* que nous venons de relever.

I. Sous sa conduite, parcourons d'un regard rapide *le monde visible,* puis élevons-nous jusqu'à ce *monde invisible* que découvre seul l'œil de l'intelligence.

D'abord, tout au bas de l'échelle des êtres nous rencontrons *les minéraux,* la matière inerte, qui ne fait autre chose qu'occuper une portion de l'espace et se mouvoir *passivement.*

— Puis, viennent *les végétaux,* qui sont doués de *vie :* ils ont en eux un principe intérieur de développement et de croissance qui leur permet de s'assimiler des éléments pris du dehors.

— *Les animaux* ont de plus, *les sens* externes et internes, qui les rendent capables de connaître la matière.

— Plus haut encore trône *l'homme,* animal doué de *raison,* unissant à la vie inférieure et corporelle de la plante et de la brute, la vie supérieure et immatérielle de l'intelligence.

— Viennent enfin *les purs esprits,* chez lesquels l'entendement et la volonté ne sont gênés dans leur action par aucune union à la matière.

— *En dehors et au dessus* de cette série progressive d'*êtres finis*, existe L'ÊTRE INFINI, L'ÊTRE PUR ET SIMPLE, qui s'est proclamé lui-même « *celui qui* EST » (EXOD. III. 14), qui possède par essence toute perfection et qui est la cause première de tout ce qui existe en dehors de Lui, Dieu.

DIEU EST DONC LA BEAUTÉ MÊME, αὐτὸ τὸ καλὸν, comme disait Platon. Partant, comme l'enseigne le dogme chrétien, *la vision intuitive de la divinité est béatifique dans toute la force du terme :* le bonheur du Ciel est *le plaisir esthétique à son maximum d'intensité.* (1)

II. Dieu n'est pas seulement la Beauté : *Il est encore le grand, l'éternel Artiste*

Son œuvre est la création, poème incomparable, dans lequel, au moyen du symbolisme de la nature, il chante à l'homme sa grandeur et son infinie perfection. (2)

Comme le peintre, en contemplant son modèle, *conçoit* le tableau que son pinceau projettera sur la toile, ainsi l'*Éternel*, en SE *voyant*, *voit* EN LUI-MÊME *les exemplaires, les types.* LES IDÉES *des innombrables créatures*, qui, s'il les crée, imiteront chacune de loin un de ses aspects (3). Et *quand il créa l'univers, il ne fit que réaliser quelques-uns de ces types, quelques-unes de ces images incomplètes de sa Divinité.*

Par malheur, de même que le temps et le vandalisme ont mutilé et presque effacé le chef-d'œuvre de Léonard de Vinci et tant d'autres ; ainsi *l'homme, en mésusant de son libre arbitre, a lacéré l'œuvre du Créateur ;* il y a introduit un dissolvant ; les causes secondes sont entrées en conflit et exercent les unes sur les autres de multiples ravages.

Avec le péché, LE MAL *et* LE LAID *sont entrés dans le monde. Celui-ci n'est plus seulement une image imparfaite du Créateur ; cette image imparfaite est encore dégradée et souillée.*

III. Mais, *si la création est une ruine, l'esprit heureusement peut la reconstituer dans son intégrité native. Par la pensée*, je suis en état de débarrasser l'homme et les autres êtres *que j'observe* des défauts qui les déparent ; je puis leur *rendre* la plénitude de leurs propriétés.

Cet homme et ces êtres parfaits, qui existent dans mon idée et que, pour ce motif, on a justement nommés *homme idéal, êtres idéaux*, sont-ce des fictions, des chimères ? Non, *pourvu toutefois que je procède comme je dois procéder ; pourvu que mes idées soient le terme d'un travail intellectuel basé sur la saine observation et conduit avec une rigoureuse logique.*

Si je réalise ces conditions, mes idées sont en équation avec les idées divines, prototypes éternels des créatures (nos 5 et 6).

Elles sont donc vraies et même *plus vraies* que celles que l'observation occasionne *immédiatement.* Elles réfléchissent *l'homme et les êtres tels qu'ils existent dans la pensée divine*, tels qu'ils seraient si rien ne les avait déformés.

CONCLUSIONS. — 1. *La vraie beauté d'un être* n'est autre chose que sa perfection en tant qu'elle est l'objet de la connaissance, et cette perfection elle-même n'est que la conformité de cet être avec le plan divin.

---

(1) Videmus nunc per speculum in aenigmate : tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte ; tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum. S. PAUL. *I. Cor.* XIII. 12.

(2) Invisibilia ipsius (Dei), a creatura mundi, per ea quae facta sunt, intellecta conspiciuntur ; sempiterna quoque ejus virtus et divinitas. ID., *Rom.* I. 20.

(3) S. THOMAS. *Somme théologique*, 1a. qu. 44. a. 3. c. et 1a, qu. 15. a. 2.

2. *L'idéal* que l'homme conçoit n'est vrai que lorsqu'il est en harmonie avec l'*idéal divin*. (Cfr. nos 5, 6 et 8.)

298. — Échelle des valeurs poétiques : les degrés de l'idéal. — Appliquons maintenant à la poésie le principe général posé plus haut (n° 294).

Pour préciser, proposons un *cas particulier*. Racine a écrit *Esther* et *les Plaideurs*, deux compositions dramatiques, chacune en trois actes et en vers, d'étendue sensiblement égale et de facture à peu près semblable. Malgré ces caractères communs, on n'hésitera pas à placer la première de ces pièces au-dessus de la seconde. Pourquoi ? Parce qu'une *tragédie* est plus noble qu'une *comédie*.

Cette base d'appréciation peut et doit être généralisée.

Plus l'idéal qu'exprime et suggère l'œuvre poétique est élevé, plus aussi est intense le plaisir esthétique qu'elle cause et plus elle a de valeur.

Ici surgit donc une double question :

1. Quelle est la *vraie conception de l'homme idéal ?*
2. Quels *degrés* comporte-t-elle ?

I. L'HOMME IDÉAL. — *Le type achevé de la beauté humaine* a été réalisé dans l'Homme-Dieu et dans sa mère. (1)

Aussi, depuis l'avènement du christianisme, n'y a-t-il pas de sujet qui ait davantage tenté les artistes.

La beauté humaine ESSENTIELLE consiste dans *la perfection morale* : cependant, celle-ci ne peut que gagner à se trouver *unie* à l'esprit et à la grâce.

Si en toute rigueur, nous ne pouvons contester la justesse du refrain de Quasimodo :

Bonne lame
Vil fourreau,
Par mon âme,
Je suis beau ;

il convient d'ajouter avec Virgile (*Én.* V. 344) :

Gratior et pulchro veniens in corpore virtus.

La beauté humaine INTÉGRALE comprend deux éléments :

---

(1) In ipso (Christo) inhabitat omnis plenitudo divinitatis corporaliter. S. PAUL, *Colos.* II. 9 — Per incarnati Verbi mysterium nova mentis nostrae oculis lux tuae claritatis infulsit, u dum *visibiliter Deum cognoscimus*, per hunc in invisibilium amorem rapiamur. MISSEL ROMAIN *Préface de Noël.*

1° LA BEAUTÉ CORPORELLE ou PHYSIQUE, qui trop souvent, hélas ! existe isolément.

Elle réside dans l'intégrité, la régularité et l'exacte proportion des membres en général et des traits du visage en particulier, dans la fraîcheur du teint, dans la vigueur et la souplesse des muscles, etc. Remarquez toutefois les différences caractéristiques qui distinguent l'enfant, l'adolescent, l'homme mûr, le vieillard, etc.

2° LA BEAUTÉ DE L'AME. — Pour être complète, elle requiert :

A. *La beauté intellectuelle* : génie, vivacité d'imagination, pénétration, science, etc.

B. *La beauté morale* : probité, prudence, pudeur, force, générosité, bonté, etc.

Il est à remarquer que, généralement, l'intelligence et la vertu se reflètent dans le regard, dans les traits du visage, dans l'attitude et la démarche, etc. Ces *signes sensibles de la beauté de l'âme* sont un des éléments — et non des moins importants — de la beauté physique.

II. DEGRÉS DE L'IDÉAL. — L'usage universel consacre la gradation ascendante de ces trois termes : *joli* ou *gracieux, beau, sublime.*

1. Une poésie JOLIE, GRACIEUSE est celle qui, en termes heureux, nous montre *l'homme aimable, spirituel, charmant.*

2. Une poésie BELLE est celle qui évoque en notre âme *le héros : l'homme fidèle au devoir dans les heures critiques.*

3. Une poésie SUBLIME est celle qui nous dépeint *l'homme transfiguré, surhumain.*

Lacordaire a bien décrit l'IMPRESSION *que fait sur nous le sublime :*

« Tout à coup et comme par hasard, les cheveux se dressent, la respiration devient étroite, la peau se contracte et un glaive froid va jusqu'à l'âme... C'est le sublime qui est apparu... Il nous tire de notre état naturel, nous faisant une sorte de violence abrupte et courte. » (*37e Conférence.*)

LE SUBLIME *est donc le Beau dans son rayonnement le plus intense.*

Par contre, LE JOLI, LE GRACIEUX *est le Beau dans son rayonnement le plus faible ; il parle* PLUS *aux sens qu'à l'esprit.*

299. — **La laideur** est le contraire de la beauté. Elle résulte du manque d'une qualité *requise.*

Ainsi la gibbosité, l'obésité, l'idiotie, le vice, enlaidissent l'homme, parce que, *normalement, il devrait être* droit, bien proportionné, intelligent, vertueux.

Par contre, l'absence de raison ne défigure pas l'animal, parce que cette faculté n'appartient pas à sa nature.

La laideur est le non-être. Aussi ne se conçoit-elle que moyennant la qualité positive dont elle est la négation. Le langage courant est de nature à induire en erreur sur ce point. Ainsi *les termes* « mort », « maladie », « ingratitude », etc., *ne sont positifs* qu'*en apparence*. En réalité ils marquent *la perte* de la *vie*, de la santé ; *le manque* de vertu ; *le refus* de la reconnaissance due à quelqu'un, etc.

Remarque. — On appelle — *très improprement* — *laides* bien des choses qui ne manquent d'aucune des qualités dues à leur espèce, mais qui, par suite de certaines analogies, *symbolisent* certaines laideurs. Tels sont, par exemple, le serpent, le crapaud, le singe, etc.

La laideur compte DEUX ESPÈCES :

1° LE HIDEUX, difformité dont la vue cause une impression *pénible*, soit au physique, soit au moral.

Ex. : Une charogne, la cruauté, l'ingratitude

2° LE RIDICULE, difformité qui n'implique rien de repoussant ni de douloureux (n° 49).

Ex. : Certains tics, certains défauts de prononciation, le bégaiement, la vanité quand elle n'est pas extrême, la naïveté, etc.

La laideur ne peut pas *causer* directement l'émotion esthétique, mais elle peut l'*occasionner* en évoquant ou en faisant ressortir la qualité opposée : elle est alors à la beauté ce que l'ombre est à la lumière.

Ainsi, la cruauté du persécuteur met en relief la patience de sa victime ; la constatation des tristes suites qu'entraîne le vice apprend à l'homme resté innocent à bien apprécier son bonheur.

Quand la peinture de la difformité produit cet effet, elle est belle et trouve sa place dans l'œuvre d'art.

Ex. : Thersite dans l'*Iliade*. Athalie et Mathan dans *Athalie*.

CHAPITRE IV

LES ÉCOLES LITTÉRAIRES

300. — Une école littéraire est un groupe plus ou moins considérable d'écrivains qui ont la *même tendance* et adoptent la *même manière en fait d'art*. Généralement ils subissent l'influence d'un ou de plusieurs chefs, en qui ils reconnaissent *leurs maîtres* et dont ils sont les *disciples* libres et volontaires.

301. — Les principes exposés dans ce manuel sont ceux de **l'École classique**, qui se trouve être aussi *l'École du bon sens et de la saine esthétique.* (Voyez nº 242.) *Il ne faut pas la confondre avec celle du faux classicisme de la Renaissance.* (1).

Le VRAI CLASSICISME ne consiste pas à vouer aux grands génies d'Athènes et de Rome, une admiration *absolue*, *exclusive*, mais à juger leur mérite avec équité et à profiter de leurs leçons.

Or, s'ils sont passés maîtres dans l'art de donner à une idée quelconque *sa* forme *parfaite*, il est certain qu'en fait les idées *exprimées par eux*, ne sont pas du tout les *nôtres*. Nous devons donc *nous inspirer d'eux*, mais non pas *les copier, les reproduire ;* notre *originalité* et notre *liberté* doivent rester entières.

Ainsi l'ont toujours entendu les vrais humanistes ; leur type le plus accompli est Dante, qui puisa *ses idées* dans saint Thomas, et, comme il le déclare lui-même (*Inferno*, I. 79-87), apprit de Virgile le secret de les exprimer en perfection.

LE FAUX CLASSICISME alla plus loin : *il s'éprit d'un fol engouement pour les œuvres anciennes ; il les admira sans réserve*, TANT POUR LE FOND que pour la forme ; il les considéra comme les *modèles immuables, que tout artiste doit imiter en tout.* De là :

1º *La proscription des sujets chrétiens, nationaux et modernes.* (Voyez BOILEAU, *Art poétique*. III. 81-92, 194-214, 235-242).

2º *Le manque d'originalité, de vérité, de sincérité, de couleur locale* (nº 145).

3º *Le faux symbolisme mythologique* (BOILEAU, *l*, *c.*, III. 217-234).

4º *L'imitation servile* et partant la tyrannie de certaines règles, fondées en raison pour les anciens, mais purement conventionnelles à l'époque moderne ; par exemple : les trois unités dans le drame.

5º *L'exclusivisme*, la proscription de toute conception artistique différente : mépris des architectures gothique et romane, de la poésie, du moyen-âge, etc.

6º D'autre part, l'*influence de l'hôtel de Rambouillet*, des précieux et des précieuses, *raidit, appauvrit et décolora la langue, tout en la rendant claire, précise, élégante, décente* (2). On a d'ailleurs reproché non sans justesse, à la littérature du XVII[e] siècle, le *ton déclamatoire* que lui a fait prendre l'engouement pour les tragédies de Sénèque. Elle n'a pas non plus l'émouvante simplicité qui caractérise les chefs-d'œuvre d'Homère et de Sophocle, mais reflète en général un peu trop les habitudes compassées des salons.

302. — **Les principales écoles opposées** sont le *faux idéalisme, le*

(1) Sur l'Humanisme et la Renaissance, voyez CARD HERGENRŒTHER, *Handbuch der Allgemeinen Kirchengeschichte*. Fribourg, 1887, t. II, pp. 167 et 507. — Dr L. Pastor, *Histoire des Papes depuis la fin du moyen-âge*. (Trad. par F. RAYNAUD). Paris, Plon-Nourrit, 1888. Introduction.

(2) G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, 4e éd. Paris, 1896, p. 371. L'hôtel de Rambouillet ; — p. 399, La langue française au XVIIe siècle.

romantisme, le formalisme parnassien, l'ultra-réalisme naturaliste et le symbolisme décadent (1).

I. **Le faux idéalisme** confond le plaisir esthétique avec le plaisir sensuel (n° 290).

Il s'efforce d'enlever à la passion *déréglée* (nos 39, 41) son caractère brutal et hideux ; il l'ennoblit, l'élève, la pare des *attraits de la beauté physique* et même de *certains dehors de la vertu ;* il dissimule sous l'élégance de la forme ce que l'obscénité a de dégoûtant.

Les faux idéalistes se partagent en deux catégories :

1° *Les corrupteurs*, qui poursuivent la réhabilitation du vice et même son apothéose.

2° *Les égarés*, qui, portés par leur noblesse native vers les régions supérieures de l'esprit, mais tyrannisés par leurs sens, tâchent au moins de se faire illusion en donnant au mal l'apparence du bien.

Les uns et les autres *profanent leur art* et *dégradent leur talent*. Hélas ! ils sont légion.

II. **Le romantisme** (1830) fut une réaction violente et excessive contre le pseudo-classicisme. (2)

Ses précurseurs furent Mme de Staël*, qui battit en brèche l'exclusivisme pseudo-classique en faisant connaître et admirer la littérature germanique (*De l'Allemagne*, 1810), et Chateaubriand*, qui détruisit le préjugé antichrétien en montrant la beauté et la poésie du christianisme (*Le Génie du christianisme*, 1802).

Son *coryphée* fut Victor Hugo* (1802-1885) et ses *principaux tenants* furent Lamartine*, Alfred de Vigny*, Alfred de Musset*, Alexandre Dumas*, Georges Sand*, Balzac* et Stendhal*.

Dans une PREMIÈRE PHASE, il combattit les exagérations du pseudo-

(1) Sur ces diverses écoles, voyez V. Jeanroy-Félix, *Nouvelle histoire de la Littérature française* (depuis 1789 jusqu'à nos jours) 4 vol. Paris, Bloud et Barral. — Petit de Julleville*, *Histoire de la langue française*, tomes VII et VIII.

(2) Voyez : V. Hugo*, les différentes préfaces de *Odes et ballades*, depuis celle de la première édition, 1822, jusqu'à celle de l'édition définitive, 1880. — La préface de *Cromwell*. — G. Pellissier*, *Le mouvement littéraire au XIXe siècle*, 3e éd. Paris, Hachette, 1893. — F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle*. 2 vol. Paris, Hachette, 1894. — G. Lanson*, *Histoire de la littérature française*, 4e éd. Paris, Hachette, 1896, pp. 918 et suiv. Le mouvement romantique, etc. — E Faguet*, *Études littéraires sur le dix-neuvième siècle*. 5e éd. Paris, Lecène et Oudin, 1889. Victor Hugo. — Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, I. II. III. VIII. XVI. — G. Longhaye, S. J., *Dix-neuvième siècle*. t. II. Paris, Retaux, 1901.

classicisme et tendit à renouer les traditions chrétiennes et nationales du moyen-âge : de là son nom (1).

Malheureusement, dans une SECONDE PHASE, il dégénéra en *libéralisme de l'art* : il érigea en dogme l'indépendance complète de l'artiste, son affranchissement de toute loi morale et esthétique ; il résuma ses aspirations dans la devise équivoque : « *l'art pour l'art* ».

LES CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU ROMANTISME sont :

1° L'*anticlassicisme*, l'admiration et l'imitation des littératures anglaise et allemande jusque dans leurs défauts.

2° *Le sentiment vif et vrai de la nature.*

3° *Le subjectivisme ou égotisme* : les romantiques nous entretiennent beaucoup de leur personne, et de leur « moi ».

4° Surtout dans Victor Hugo et dans Georges Sand, la *prédominance de l'imagination*. De là une grande richesse de style, mais aussi des invraisemblances, des absurdités, des incohérences colossales.

LES EFFETS DU ROMANTISME furent :

1° En partie *bons* : *A*. Il renouvela *la langue poétique* et la *métrique*.

B. Il renversa les barrières que les préjugés et les conventions opposaient au génie ; il rendit à celui-ci sa liberté ; *il remit en honneur l'originalité*.

2° En grande partie *mauvais*. En proclamant l'indépendance complète de l'artiste, il ouvrit toute grande la porte à *l'anarchie* et prépara la voie aux pires excès du naturalisme et du décadentisme.

LES PARNASSIENS sont comme l'arrière-garde de l'armée romantique. Plus d'un lien les rattache d'ailleurs aux réalistes. Ils tirent leur nom d'un recueil de leurs poésies publié par l'éditeur Lemerre, sous le titre *le Parnasse contemporain*, en trois séries, qui parurent en 1866, 1869 et 1876.

Les principaux sont Théophile Gautier*, Théodore de Banville*, François Coppée*, Sully

(1) M. Petit de Julleville* dit très bien : « *Le terme de romantique* », autour duquel on s'est battu pendant 25 ans en France, n'a jamais été bien clair. Au XVII^e siècle, ce mot nouveau apparaît d'abord comme un synonyme de *romanesque* ; une imagination « romantique » est une imagination chimérique et aventureuse. Dans la langue de Jean-Jacques Rousseau, il prend le sens de *pittoresque*, avec une teinte de mélancolie sauvage ; les rives du lac de Bienne sont « romantiques ». Mais M^me de Stael paraît avoir donné la première à ce mot une *signification littéraire* ; dans son livre *De l'Allemagne*, elle oppose l'une à l'autre deux poésies : l'une « classique », née de l'imitation des anciens ; l'autre « romantique », née du christianisme et de la chevalerie. Plus tard, la littérature « romantique » fut simplement celle qui prétendait abolir les règles classiques. *Le mot prit une signification pour ainsi dire négative. Les romantiques furent les protestants de la littérature,* soulevés contre l'Église établie ». (*Le théâtre en France*, p. 365.)

Prudhomme*, Joséphin Soulary*, José-Maria de Hérédia*. Ils se groupèrent autour de Leconte de Lisle*, l'auteur des *Poèmes antiques* et des *Poèmes barbares*.

Ils affectionnent les *petits poèmes descriptifs*, qu'ils tâchent de rendre aussi *objectifs*, aussi *impersonnels* et aussi *colorés* que possible. Surtout ils visent à la *perfection du vers* ; ciselent avec un soin inouï, recherchant les *mots sonores*, les *coupes savantes*, les *rimes riches*.

Leur erreur *consiste à mettre* toute *la valeur de l'œuvre d'art dans la perfection de* sa forme (Voyez n° 290). C'est aller trop loin que de dire avec l'abbé Vincent que « l'idée leur est indifférente » : mais il est certain qu'ils n'ont nul souci d'avoir des pensées grandes et profondes ; leur seule aspiration est de faire montre de leur virtuosité en exprimant parfaitement des idées quelconques.

Leur mérite est d'avoir puissamment contribué, comme les romantiques, à la rénovation de la langue poétique et au perfectionnement de la métrique.

III. **L'ultra-réalisme naturaliste** (1), qu'on appellerait plus exactement *le matérialisme littéraire*, est lui aussi une réaction exagérée, provoquée par les excès du subjectivisme fantaisiste des romantiques.

Il eut pour *précurseur* Honoré de Balzac* (1797-1850) et Gustave Flaubert* (1821-1880). Ses *principaux chefs* sont : E. Zola*, les frères de Goncourt*, Alphonse Daudet*, Guy de Maupassant*, J.-K. Huysmans*.

En théorie, *l'ultra-réalisme prétend ne faire que des portraits, des reproductions*, caractéristiques, mais exactes, *de la réalité individuelle*. D'après lui, l'artiste ne peut peindre que ce qu'il a vu et constaté par lui-même. E. Zola le définit en disant : « J'entends par là la méthode expérimentale et analytique, l'enquête moderne basée sur les faits et les documents humains ».

Il y a dans ce système un excès. L'artiste doit imiter la nature (n° 290), son œuvre doit être vraie ; mais ce serait trop rétrécir les limites de l'art que de le réduire tout entier au portrait, à la copie.

Comme dit fort bien Lessing : « Si le portrait permet l'idéal, pourtant la ressemblance y doit dominer ; c'est l'idéal *d'un certain homme* non l'idéal de *l'homme en général*. » (*Laocoon*, 2.) — Huysmans a fait cet aveu : « Il faut bien le confesser, personne ne comprenait moins l'âme que les naturalistes qui se proposent de l'observer. » (Durendal, 1904, p. 20).

En fait, *l'ultra-réalisme naturaliste se distingue par trois caractères : le positivisme matérialiste, le pessimisme et le cynisme.*

1° Le positivisme matérialiste nie l'existence de l'âme, affirme que la matière seule existe et ramène toute connaissance à *la sensation*, toute volonté à *l'instinct brutal*. En conséquence, *l'ultra-réaliste vise à donner non pas*

(1) Voyez F. Brunetière, *Le roman naturaliste*. 2e édit. Paris, Calmann-Lévy, 1893. — G. Pellissier, *Le mouvement littéraire au XIXe siècle*.

L'IDÉE, *mais* LA SENSATION DE L'OBJET *qu'il présente,* et *il ne va pas au delà de cette sensation.* Ce qu'il montre, c'est « *la bête humaine* », la passion tournée en convulsion animale et en délire.

Le réaliste *spiritualiste* donne, lui aussi, « la vision intense de la réalité », mais *cette vision ne s'arrête pas à la sensation ; elle se transforme, elle s'épanouit en une idée forte et puissante* (1) ». Voyez n° 229.

2° LE PESSIMISME consiste à trouver que tout est mauvais. Il est une conséquence fatale du matérialisme.

A. Le plaisir sensuel, bestial, consiste essentiellement dans la secousse ; aussi use et émousse-t-il le système nerveux tout en exaspérant la soif de la jouissance. De là le spleen, la mélancolie, le sombre chagrin, la souffrance, qui s'exhalent comme un miasme délétère des œuvres de tous les voluptueux : *à leurs yeux, tout est mauvais, parce que rien ne les satisfait.*

B. Si l'homme n'est qu'un animal déterminé par ses besoins et par ses instincts, son type sera le « *struggle-forlifeur* » et le monde ne sera plus que le champ de bataille de la « lutte pour la vie », dans lequel le plus fort abat le plus faible.

Tous les romans naturalistes sont des galeries de monstres à face humaine. Ils peignent l'homme, non pas « tel qu'il est », mais pire et plus mauvais qu'il n'est. Ils expriment un idéal à rebours.

3° LE CYNISME, l'étalage voulu, brutal, de tout ce qui est vil, grossier, dégradant, éclate :

A. Dans le *choix de l'objet décrit.* L'écrivain naturaliste se complaît à peindre :

a) L'ordure physique (*rhyparographie*, ῥυπαρός-γράφω).

b) L'ordure morale, le vice (*pornographie*, πόρνη-γράφω).

B. Quant à la *manière* de décrire, sous prétexte de serrer la réalité de plus près, *il montre une prédilection maladive pour les expressions crues, brutales, triviales, ignobles même, surtout quand il parle de choses dégoûtantes ou obscènes.*

M. V. Jeanroy-Félix a dit de Zola : « Une grande buée de purin flotte sur son œuvre. » Le mot est cru, mais juste. Il s'applique à toute l'école (2).

---

(1) G. SORTAIS, S. J., *Orviéto.* ÉTUDES, novembre 1897, p. 506.

2) « L'art matérialiste — le mot est de Zola — c'est un art qui sacrifie la forme à la matière, le dessin à la couleur, le sentiment à la sensation, l'idéal au réel, qui ne recule ni devant l'indécence, ni devant la trivialité, la brutalité même ; qui parle enfin son langage à la foule, trouvant sans doute plus facile de donner l'art en pâture aux instincts les plus grossiers des

Ce cynisme est encore une conséquence du matérialisme. L'abus de la sensation émousse l'organe ; pour ébranler et secouer celui-ci, il faut lui donner des impressions de plus en plus violentes.

Hélas ! il faut bien le reconnaître, ces abominations trouvent des admirateurs dans une foule de gens qui se croient instruits et délicats. Rien ne prouve davantage combien la diffusion des idées matérialistes a perverti le goût.

Il est devenu nécessaire de ne condamner ces excès que preuves à l'appui. Voici donc une page caractéristique de Zola. Elle donne une idée exacte de ce genre et de celui de ses disciples :

Gervaise entre chez elle, un soir tard, accompagnée de Lantier. « La concierge lui cria une histoire à laquelle elle n'entendit rien d'abord. Enfin elle comprit que le sergent de ville Poisson avait ramené Coupeau (son mari) dans un drôle d'état et que la clef était sur la serrure. — Fichtre ! murmura Lantier, quand ils furent entrés, qu'est-ce qu'il a donc fait ici ? C'est une vraie infection.

» En effet, ça puait ferme. Gervaise, qui cherchait des allumettes, marchait dans du mouillé. Lorsqu'elle fut parvenue à allumer une bougie, il eurent devant eux un joli spectacle. Coupeau avait rendu tripes et boyaux ; il y en avait plein la chambre ; le lit en était emplâtré, le tapis également, et jusqu'à la commode qui se trouvait éclaboussée. Avec ça, Coupeau, tombé du lit où Poisson devait l'avoir jeté, ronflait là-dedans, au milieu de son ordure. Il s'y étalait, vautré comme un porc, une joue barbouillée, soufflant son haleine empestée par sa bouche ouverte, balayant de ses cheveux déjà gris la mare élargie autour de sa tête.

» — Oh ! le cochon ! le cochon ! répétait Gervaise indignée, exaspérée. Il a tout sali... Non, un chien n'aurait pas fait ça, un chien crevé est plus propre.

» Tous deux n'osaient bouger, ne savaient où poser le pied Jamais le zingueur n'était revenu avec une telle culotte et n'avait mis la chambre dans une ignominie pareille. Aussi cette vue-là portait un rude coup au sentiment que sa femme pouvait encore éprouver pour lui. Autrefois, quand il rentrait émêché ou poivré, elle se montrait complaisante et pas dégoûtée. Mais à cette heure, c'était trop, son cœur se soulevait. Elle ne l'aurait pas pris avec des pincettes » (1).

C'est là ce qu'on ose appeler *le grand art*.

IV. **Les symbolistes** ou **décadents** (2) eurent pour chefs Paul Verlaine

---

masses, que d'élever leur intelligence jusqu'à la hauteur de l'art. » (F. Brunetière, Le *roman naturaliste*, p. 3.)

(1) Pour expliquer la genèse de cette répulsion, pas n'était besoin au romancier d'entrer dans de pareils détails et moins encore de les décrire dans un tel langage. Voyez comment, dans un but analogue, un tableau de ce genre — l'ivresse du cyclope Polyphème — a été peint par Homère (*Odyssée*, IX. 287-412) et par Virgile (*Énéide*, III, 615-638).

Quelle différence entre le réalisme classique et le réalisme naturaliste !

(2) Voyez F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, 15e leçon ; le symbolisme. — H. Martin, S. J., *Névrose et poésie*, dans les Études, 1898, tome 74, pp. 145 et 338. — F. Brunetière, *Nouvelles questions de critique*. Paris, 1890, p. 304. Symbolistes et Décadents.

et Stéphane Mallarmé*. Le nom de « symbolistes » leur a été donné parce qu'ils prétendaient tout exprimer par « la suggestion du symbole » ; celui de « décadents » leur fut jeté à la face comme une injure ; ils en firent leur cri de guerre.

LEUR THÉORIE se ramène aux principes suivants :

1° *L'effet propre de la poésie* n'est pas de donner des images nettes et des idées claires ; au contraire, tout comme la musique, elle doit *causer des impressions vagues, indécises et, par là, évoquer des fantômes vaporeux, plonger l'âme dans une espèce de douce rêverie.*

2° *Les moyens pour produire cet effet* sont :

A. *Le symbole,* non pas clair et diaphane (nos 139 et suiv.), mais *intentionnellement obscur.*

Nommer un objet, dit Stéphane Mallarmé*, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de *deviner* peu à peu. *Le suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.

B. *Le choix et la combinaison des mots d'après leurs propriétés musicales.*

a) Non seulement les Décadents exagèrent ces propriétés, mais, de plus, *ils érigent en loi générale le fait accidentel de l'audition colorée* (n° 82), qui est une hallucination de névropathe et qui varie de malade à malade.

b) Pour renforcer ces effets sonores, ils forgent des mots bizarres, donnent à ceux qui existent des terminaisons insolites et *construisent la phrase sans se préoccuper ni du sens étymologique et traditionnel des mots, ni de l'enchaînement des idées, mais seulement de la mélodie et du rythme.*

c) *Ils révolutionnent la métrique*, recherchent le nombre impair (vers de 7, 9, 11 syllabes — coupes : 5 + 4, 5 + 5 + 3, etc.), font des vers blancs, libres, de 3 à 13, voire 17 syllabes — remplacent la rime par l'assonance, etc.

Le résultat auquel ils aboutissent est de se rendre inintelligibles, certainement pour les autres et très probablement pour eux-mêmes.

Comme SPÉCIMEN, voici quelques vers de Verlaine* :

Le souvenir avec le crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison

— J. LEMAÎTRE*, *Les contemporains*, 4e série. Paul Verlaine et les poètes « symbolistes » et « décadents ».

Mystérieuse, où mainte floraison
— Dahlia, lis, tulipe et renoncule —
S'élance autour d'un treillis et circule
Parmi la maladive exhalaison
De parfums lourds et chauds, dont le poison
— Dahlia, lis, tulipe et renoncule —
Noyant mes sens, mon âme et ma raison,
Mêle dans une immense pâmoison
Le souvenir avec le crépuscule.

« Saisissez-vous ! » demanda M. J. Lemaitre*. « O ma tête !...

» Jadis, quand on traduisait un état moral par une image empruntée au monde extérieur, chacun des traits de cette image avait sa signification et le poète aurait pu rendre compte de tous les détails de sa métaphore, de son allégorie, de son symbole. Mais ici le poète exprime par une seule image deux sentiments très distincts ; puis il la développe pour elle-même ou plutôt la laisse se développer avec une sorte de caprice languissant. En réalité, *il note sans dessein, sans nul souci de ce qui les lie, les sensations et les sentiments qui surgissent obscurément en lui, un soir, en regardant le ciel rouge encore du soleil éteint.* « Crépuscule ; souvenir... Il rougeoie ; espérance... Il fleurit ; dahlia, lis, tulipe, renoncule : treillis de serre ; parfums chauds .. On pâme, on s'endort... ; souvenir, crépuscule... » Ni le rapport entre les images et les idées, ni le rapport des images entre elles n'est énoncé. Et avec tout cela (relisez, je vous prie), c'est extrêmement doux à l'oreille. *C'est du rêve écrit.* » (*Les Contemporains. l. c.* p. 86.)

Voici un échantillon de *prose poétique*. Il est de Stéphane Mallarmé* :

« La gloire, je ne le sus qu'hier irréfragable et rien ne m'intéressera d'appelé par quelqu'un ainsi. Cent affiches s'assimilant l'or incompris des jours, trahisson de la lettre, ont fui, comme à tous les confins de la ville, mes yeux au ras de l'horizon, par un départ sur le rail traînés avant de se recueillir dans l'abstruse fierté que donne une approche de forêt en son temps d'apothéose. »

Leconte de Lisle* ne se trompait pas lorsqu'il appelait le décadentisme *l'École de l'inintelligible.*

Ajoutons, pour être juste, que certaines œuvres de Verlaine et d'autres décadents sont marquées au coin de la vraie beauté. Seulement, quand cela arrive, c'est que les auteurs ont oublié d'appliquer leurs principes.

V. **Les « Modernes » dans la littérature néerlandaise** (1). — Vers 1880, commença en Hollande un mouvement littéraire qui a plus d'une affinité avec quelques-unes des tendances que nous venons de passer en revue.

La jeune école est connue sous les noms : DE MODERNEN, DE NIEUWE

(1) Voyez E. Bauwens, S. J., Zuid en Noord. Bruges, Desclée, 5e éd. 1910. III, p. 370-379. *Noordnederlandsche Modernen. — Zuidnederlandsche Modernen.* — IV. p. 250-253. *Modern tijdperk.* Inleiding.

SCHOOL, DE NIEUWE RICHTING. Son organe de propagande est *De Nieuwe Gids,* ses principaux chefs sont W. Kloos, F. van Eeden, A. Verwey, L. van Deyssel, H. Lapidoth-Swarth, etc.

Elle affiche carrément la prétention de révolutionner la littérature. Elle accuse le classicisme d'étouffer la personnalité de l'écrivain et de ne produire que des œuvres stéréotypées, froides, sans vie. La plupart de ses adhérents professent l'impiété, le matérialisme, la morale libre.

Ses dogmes fondamentaux sont les suivants : « Viser à l'originalité. L'idée n'est rien, l'expression de *la sensation* et de *l'impression* est tout. Le grand moyen pour atteindre ce résultat est de produire avec des mots les effets propres à la musique et à la peinture. »

Ce mouvement est légitime en tant qu'il réagit contre certains défauts régnants et, dans ces limites, il aide au retour salutaire à certaines des traditions classiques qui étaient plus ou moins tombées en désuétude. Mais il porte en lui un germe de mort et de ruine, la négation de ce principe fondamental, que l'inspiration et l'élévation de la pensée sont l'âme même de la poésie. Aussi, malgré le remarquable talent de ses adeptes, n'a-t-il produit aucune œuvre vraiment grande et n'en produira-t-il jamais.

DEUXIÈME SECTION

Les divers genres de poésie

303. — Dans *toutes* les littératures, on trouve **trois grands genres poétiques nettement tranchés :** le *genre épique*, *le genre dramatique*, *le genre lyrique.*

L'universalité de ce fait trouve son explication dans les tendances naturelles de l'esprit humain.

Que nous soyons émus, aussitôt nous éprouvons comme le besoin *d'exprimer cette émotion,* et c'est ce que fait la *poésie lyrique.*

Une inclination analogue nous porte à *raconter* les scènes impressionnantes dont nous avons été témoins ou dont nous avons connaissance ? La *poésie épique* n'entreprend pas autre chose.

Du récit à la *représentation* il n'y a qu'un pas ; ce pas, la *poésie dramatique* le franchit.

Nous étudierons d'abord chacun de ces *trois genres,* puis nous en examinerons d'autres plus compliqués, **les genres intermédiaires**.

Procédant, comme toujours, par *induction*, nous constaterons, pour chaque genre, les *caractères communs des œuvres remarquables* et *les affinités* que ces œuvres ont entre elles.

Nous rechercherons ensuite *quels faits expliquent ces caractères et ces affinités.*

Parmi ces faits, il en est un qu'il ne faut jamais perdre de vue : TOUTE LA LITTÉRATURE DE L'OCCIDENT EST TRIBUTAIRE DE CELLE DES LATINS, ET, PAR SON INTERMÉDIAIRE, DE CELLE DES GRECS.

CHAPITRE Ier

LA POÉSIE ÉPIQUE ET DESCRIPTIVE

304. — Le genre épique (ἔπος = parole, récit) a été dénommé d'après l'*allure narrative* qui le caractérise.

Il comprend *toutes les compositions poétiques dans lesquelles les récits et les tableaux dominent,* à savoir.

1° *Les épopées naturelles* ou populaires.

2° *Les épopées savantes.*

3° *Les romans,* ou épopées modernes.

4° *Des compositions narratives*, de moindre étendue, dites *secondaires.*

Les caractères et les lois de la description et de la narration exposés dans la première partie (nos 208 à 229) ont été tirés par induction de l'étude des œuvres dont nous allons nous occuper.

§ 1. — L'ÉPOPÉE NATURELLE

305. — L'épopée naturelle *est un récit légendaire, héroïque et merveilleux, fruit du travail collectif d'une nationalité adolescente pendant la période antéhistorique de son existence.*

Tels sont :
Chez les Hindous, le *Râmâyana* (48.000 vers) et le *Mahâbhârata* (200.000 vers) ;
Chez les Grecs, l'*Iliade* et l'*Odyssée* ;
Chez les Scandinaves, les *Eddas* ;
Chez les Germains, le *Niebelungenlied* ;
Chez les Francs, les chansons de geste et, en particulier, la *Chanson de Roland* ;

Chez les Espagnols, *El Mio Cid*.
Il convient d'étudier leur formation.

306. — Formation de l'épopée naturelle. — L'épopée naturelle est une *œuvre à la fois collective et individuelle.*

1° C'est une ŒUVRE INDIVIDUELLE. Comme toute œuvre littéraire, elle émane — du moins dans chacune de ses parties — d'un auteur unique, qui la conçoit, l'ordonne et la rédige.

2° C'est une ŒUVRE COLLECTIVE. *Le peuple intervient dans sa création* de deux manières :

A. *Il* PRÉPARE *la matière du champ épique* en combinant, par la tradition, le souvenir des héros, la légende et le mythe.

Ainsi se forment des récits qui, en passant de bouche en bouche, en circulant, en se transmettant d'une génération à l'autre *évoluent et se modifient sans cesse*. Chaque narrateur contribue pour une part à cette métamorphose lente et continue : il retranche, altère ou ajoute des détails et des traits.

Il importe de ne pas confondre la légende et le mythe. LA LÉGENDE est un récit dont le *fond* est historique mais a été *altéré* par la tradition orale. LE MYTHE est la personnification allégorique et dramatique des forces naturelles et des phénomènes qu'elles produisent. Cfr. n° 139, III.

B. *Le peuple* ADOPTE, fait sien et rend « *populaire* » *celui des chants épiques qui exprime le mieux son idéal et ses aspirations.*

Une foule de cantilènes mettent en œuvre la légende qui a été élaborée par tous. Celles qui traduisent le mieux les impressions communes priment naturellement les autres et les font tomber dans l'oubli.

« Elles deviennent la vie intellectuelle du peuple pendant plusieurs siècles ; elles en sont le chant de guerre et le chant de paix, le courage et le triomphe, la consolation et la joie. Les petits enfants les bégayent, les femmes les chantent, les soldats en effrayent l'ennemi ; cette poésie fait frémir les lèvres et l'âme de toute une nation. » (LÉON GAUTIER.)

REMARQUE. — L'ÉPITHÈTE PERPÉTUELLE (« Zeus, *l'accumulateur de nuages* », « *le Tonnant* »; « Achille, *aux pieds légers* » ; « Hera, *aux yeux de vache* » ; « les Phéaciens, *amis de la rame* », etc. dans Homère — « *die Ritter edele* » dans les *Niebelungen* — « France *dulce* » et « Carles, *li Reis, nostre emperere Magnes* » dans *La Chanson de Roland*) et les EXPRESSIONS CONSACRÉES, STÉRÉOTYPÉES (« Lors répondant à lui, s'écria le divin Achille... Il prononça des paroles ailées... Il lui délia les membres » ; etc., dans Homère — E dist a l'rei... Dist Blancandrins »; dans *La chanson de Roland*) sont des restes des anciennes cantilènes qui ont précédé l'épopée ; elles sont d'ailleurs une des caractéristiques du langage populaire.

CONCLUSION. — *L'épopée naturelle est « l'histoire des siècles dans lesquels l'histoire n'est pas encore née »*. (G. KURTH.)

Si elle ne fournit que des données très vagues, presque nulles, sur les *faits*, en revanche, elle trace le tableau le plus fidèle et le plus vivant de la *civilisation* du peuple qui en est l'auteur. Quand nous lisons l'*Iliade* et l'*Odyssée*, nous voyons revivre sous nos yeux les contemporains d'Homère, bien mieux que si les documents historiques, au sens précis de ce mot, nous renseignaient sur les faits et gestes des plus célèbres d'entre eux.

307. — L'âge épique. — Pour bien comprendre l'épopée naturelle, il faut avoir une idée exacte du *milieu* dans lequel elle éclôt et de la *situation qui est faite au poète*.

Les temps antéhistoriques diffèrent des temps historiques en ce que, à de pareilles époques, la *critique ne surveille, ne contrôle et ne rectifie pas la tradition orale*.

Or, l'observation psychologique établit les lois suivantes :

1° « *L'esprit humain, non surveillé par la science, n'est pas capable de reproduire les faits d'une manière adéquate.* Il ne reproduit des faits que l'impression qu'il en a reçue et pour cela il est obligé d'ajouter une note, un détail qui ne sont pas la vérité. *D'une manière inconsciente, il appelle l'imagination à son aide pour incarner dans le fait historique l'impression qu'il a ressentie. De là les* ALTÉRATIONS *et surtout les* EXAGÉRATIONS. » (G. KURTH, *La légende en histoire*. Conférence faite à Louvain, le 20 février 1896.)

2° *L'esprit humain a une tendance innée à idéaliser, à embellir.* « Pour qu'un portrait l'intéresse, il faut que ce portrait soit un *type* ; pour qu'un événement lui plaise, il faut que cet événement soit un *symbole*. A cause de cela, inconsciemment, il transforme la réalité historique selon les procédés réguliers de son imagination et sans se préoccuper de la vérité de ses inventions. » (ID., *ibid.*)

Pendant l'époque antéhistorique.

1° *La tradition populaire crée* LA LÉGENDE. Celle-ci « n'est pas autre chose que de l'histoire exagérée ou dénaturée (1) ».

A. *Elle concentre les faits* sans souci de la chronologie ni de la géographie : d'un grand nombre d'événements, elle n'en fait qu'un seul, et elle attribue à un seul personnage les actes, les *gestes* (gesta) accomplis par plusieurs.

B. *Elle motive les événements :* elle invente des raisons pour les expliquer, et toujours d'une manière inconsciente, par une inclination naturelle à rechercher la cause des faits.

C. *Elle localise les événements*, se figurant qu'en réalité ils se sont passés en tel ou tel endroit.

D. Enfin et surtout *elle les amplifie*, parce que, comme nous venons de le voir, amplifier est pour elle un besoin.

2° Parallèlement, pendant la même époque, et d'une manière analogue, *la tradition orale crée* LE MYTHE (n° 306).

(1) L. GAUTIER, *Les epopées, etc.*, t. I, p. 84.

3° *La légende et le mythe se fondent et se combinent.* Sous l'influence du *sentiment religieux* qui est inné à tout homme et que provoque l'évidence d'un Etre suprême, ils créent LE MERVEILLEUX, qui n'est autre chose que l'intervention des agents surnaturels dans les affaires humaines (1).

Tel était l'état mental des masses auxquelles s'adressait le poète épique. Il en résultait qu'elles avaient en lui une *foi aveugle et enthousiaste.*

« L'imagination d'un peuple jeune est trop complaisante pour refuser à ses poètes le droit d'embellir les choses. Ceux-ci, qui sentaient en eux l'esprit d'un dieu et qui passaient pour effectivement inspirés (voyez nº 292, 1), croyaient même, dans une certaine mesure, créer la vérité des événements pour la manière dont ils les racontaient.

» Lorsqu'il n'y a encore dans une nation ni histoire, ni critique ; lorsque tout le passé apparaît comme obscur et vague, il est naturel que celui qui éclaircit le mieux les faits, qui les présente d'une manière à la fois vraisemblable et intéressante, qui les coordonne pour les rendre plus intelligibles, soit cru de tout le monde sur parole, *pourvu qu'il respecte les données très générales de la tradition*, et lui-même ne peut guère manquer de considérer son œuvre comme une inspiration divine. » (M. CROISET. *Hist. de la litt. grecque*, I., p. 93.)

Les auteurs des épopées naturelles se trouvaient donc dans une *situation privilégiée*, si on les compare aux auteurs des épopées savantes, et cette situation a nécessairement exercé une influence profonde sur leur œuvre.

En fait, *l'histoire nous les montre avec des caractères spéciaux et des prérogatives qui font d'eux une caste à part.*

Tels étaient CHEZ LES GRECS LES AÈDES (ἀοιδός). (Voyez dans Homère, l'Aède Demodocos chantant devant Ulysse à la cour d'Alkinoos. *Odyssée*. VIII. 43-45, 62, 110 et 470-541. XVII. 518-521, 404-409.

On les croyait *inspirés par un dieu ou par les muses* (ορμηθεὶς θεοῦ) ; — On leur rendait les plus grands honneurs. — Ils étaient invités à chanter les κλέα ἀνδρῶν pendant les festins qu'offraient les rois et les grands personnages. — Ils déclamaient leurs poèmes en s'accompagnant de la cithare. « L'aède préludait par quelques notes qui annonçaient le chant et lui donnaient le ton ; c'était ce qu'on appelait ἀναβάλλεσθαι. Le récit chanté suivait. Sans doute, la cithare ne servait plus pendant ce récit qu'à soutenir la voix de loin en loin, car il est évident qu'il ne pouvait être question d'un véritable accompagnement. *Le chant lui-même se réduisait à une sorte de récitatif.* » (M. CROISET, *l. c.*, p. 408.)

Il ne faut pas confondre l'*aède* avec le RHAPSODE (ῥαψωδός). Le rhapsode n'était pas compositeur ; il interprétait les œuvres homériques en les déclamant et en les commentant (voyez PLATON, *Ion*). Les rhapsodes étaient des artistes ambulants, qui allaient de ville en ville donner des auditions. Ils avaient parfois des auditoires de 20.000 hommes. Chaque année,

(1) D'après les rationalistes, la légende serait aussi l'origine du christianisme. C'est le comble de l'absurdité. Jésus a surgi à une *époque tout à fait historique* et des *documents certainement historiques* donnent sur lui les renseignements les plus précis.

à Athènes, pendant les *Panathénées*, ils récitaient toute l'Iliade et toute l'Odyssée, en se relayant ἐξ ὑποβολῆς, ἐξ ὑπολήψεως — Voyez sur cette expression la Revue de l'Instruction publique, 1898, p. 241.

Chez les Francs, les *trouvères* ou *troubadours* et les *jongleurs* étaient l'équivalent des aèdes et des rhapsodes. Ils ne faisaient pas seulement retentir leurs chants dans les castels féodaux : en temps de guerre, ils excitaient les chevaliers au combat. Tel :

Taillefert ki moult bien cantait,
Sur un ceval ki tôt allait,
Devant le duc allait cantant
De Karlemaine, de Rollant.
Et d'Olivier et des vassaux
Ki moururent à Renchevaux.

Roman de Rou v. 13494.

Enfin les Minnesingers ou Ménestrels d'Allemagne, les Bardes gaulois et les Scaldes scandinaves répondent au même type.

308. — **Le caractère générique des épopées naturelles** est l'ORIGINALITÉ, LA SPONTANÉITÉ, l'absence de tout ce qui est artificiel et conventionnel. Elles sont *primitives* dans toute la force du terme ; ce sont des fleurs écloses par le seul fait du libre jeu des forces naturelles.

De là leur charme pénétrant, irrésistible ; mais de là aussi l'infériorité de la plupart d'entre elles.

Tout y trahit chez leurs auteurs le manque de culture ou d'initiative artistique. La forme est rudimentaire, gauche, parfois grossière ; les caractères ne sont pas suffisamment observés et analysés ; l'action, simplifiée à l'excès, est conduite d'une manière peu heureuse ; les incidents et les péripéties sont mal préparés et restent souvent inexpliqués, etc.

Toutefois, de l'avis unanime de tous les hommes de goût, deux poèmes ont échappé à cette espèce de fatalité : l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Par un privilège unique, *la Grèce a eu, avant que la période épique de son histoire ne fût close, un ou deux poètes de génie,* qui, par leur seule inspiration, se sont élevés d'un bond jusqu'au faîte de l'art (1).

309. — **L'Iliade** et **l'Odyssée** sont donc les VRAIS TYPES DE L'ÉPOPÉE NATURELLE. Nous devons les considérer de plus près.

(1) On croit rêver en lisant dans le *Clovis* de M. G. Kurth (p. XV), que « l'épopée carolingienne » (*la Chanson de Roland*) est non seulement « plus haute dans son inspiration », mais même « *plus parfaite dans sa forme que le chef-d'œuvre d'Homère* ». De pareils jugements montrent à quelles illusions d'optique sont exposés les spécialistes, même les plus distingués.

I. **L'Iliade**. — Le SUJET est très nettement déterminé et circonscrit au début du 1er chant (vv. 1-17) ; c'est *la colère d'Achille contre les chefs grecs, sous les murs de Troie ; son origine, ses conséquences, son apaisement.*

Voici, dans ses grands traits, la trame de l'action :

I. SITUATION INITIALE. — Insulté par Agamemnon, chef des assiégeants confédérés, Achille, leur plus redoutable guerrier, se retire sous sa tente et jure qu'il ne leur accordera plus son concours aussi longtemps que pleine satisfaction ne lui aura pas été donnée. — Sa mère Thétis obtient de Zeus la promesse solennelle d'une vengeance éclatante : les Achéens apprendront à leurs dépens que, dans la lutte contre Troie, ils ne peuvent se passer du fils de Pélée. (*Chant I* : *La querelle.*)

II. NŒUD. — Zeus, pour venger Achille, envoie au Roi Agamemnon un songe trompeur qui l'engage à combattre en le leurrant de l'espérance de la victoire. Après divers engagements, les Grecs fléchissent (*Chants II à VIII*). Agamemnon consent à donner satisfaction à Achille. Une députation est envoyée au héros, mais celui-ci reste inflexible (*Chant IX*).

La lutte reprend. Malgré les exploits d'Agamemnon, d'Ulysse et d'Ajax, les Achéens ensuient une terrible défaite (*Chant XI*). Les Troyens pénètrent dans leur camp, une première fois (*Chant XII*), et malgré le secours de Poséidôn et de Héra, une seconde fois (*Chants XIII à XV*).

Dans cette extrémité, Patrocle, l'ami intime d'Achille, s'efforce en vain d'apaiser le courroux du redoutable guerrier. Achille refuse de refouler l'ennemi victorieux. Tout ce qu'il accorde à Patrocle, c'est la permission de revêtir ses armes pour épouvanter les Troyens, qui, se trompant aux apparences extérieures, le prendront pour son redoutable compagnon. — Après avoir accompli des prodiges de valeur, Patrocle s'avance trop loin et tombe sous les coups d'Hector (*Chant XVI*). La douleur qu'Achille ressent de la perte de son ami a pour effet de tourner sa colère contre les Troyens qui le lui ont ravi. Il accepte les excuses d'Agamemnon et reçoit de sa mère les armes nouvelles que lui a forgées Héphaistos (*Chants XVIII et XIX*)

III. DÉNOUEMENT. — Dans une lutte suprême, Achille immole Hector et insulte à son cadavre (*Chant XXII*). Enfin, après les funérailles de Patrocle (*Chant XXIII*), son cœur se calme et il rend au vieux Priam la dépouille du prince troyen (*Chant XXIV*).

II. **L'Odyssée** a pour SUJET le retour d'Ulysse à son foyer, après la prise de Troie.

Aristote (1) en trace très nettement le PLAN :

« Un homme (Ulysse) est absent de chez lui depuis plusieurs années : retenu au loin par Poséidôn, il est seul ; de plus, la situation de sa famille est cause que ses biens sont dissipés par des prétendants qui méditent la mort de son fils (Télémaque). Il arrive, échappé à la tempête ; diverses reconnaissances ont lieu ; il attaque ses ennemis et se tire du danger en les faisant périr. »

(1) *Poétique*, ch. XVII.

310. — Caractères des poèmes homériques. — On peut les ramener à trois principaux :

I. L'HÉROISME ET LE MERVEILLEUX. — Les personnages mis en scène dans l'Iliade et dans l'Odyssée sont tous *plus grands que nature*. Ce sont des *héros* ou des *dieux*. On est tout le temps en plein *monde idéal*.

Remarquez que LE MERVEILLEUX HOMÉRIQUE « *ne demandait à l'imagination du public aucune complaisance et n'invoquait aucune convention littéraire pour se faire accepter* » (1). Les dieux Zeus, Héra, Poséidôn, Héphaistos, Arès, Aphrodite, Eris, Iris, les muses, les nymphes, etc., étaient, dans la croyance populaire, des réalités. Le poète n'en faisait que des *hommes supérieurs*, *immortels*, doués d'une certaine immutabilité et de certaines prérogatives comme la force, le beauté, etc., mais pour le reste, semblables aux mortels dont ils ont les passions et les vices.

Cet *anthropomorphisme* (ἀνθρωπος-μορφή) avait pour effet d'écarter l'invraisemblance et de faciliter l'illusion. Seule la Μοῖρα, reste du monothéisme primitif, gardait certains caractères propres à la divinité.

II. LE RÉALISME *uni à* L'IDÉALISME que nous venons de signaler. (Voyez nos 229 et 302.)

Les personnages — hommes ou dieux — « nés de la légende et de l'imagination populaire, et non d'une conception abstraite, sont *pleins de réalité*. Si peu complexe que soit le caractère de chacun, il serait impossible de l'exprimer par une formule : *ce ne sont pas des types généraux, mais des hommes aux traits bien individuels*. En cela, l'épopée homérique ressemble à l'histoire. Mais elle en diffère par la simplicité. Moins enchaînée par l'exactitude, elle choisit et elle élimine plus librement. De là vient qu'elle ne laisse rien d'obscur dans ses personnages ; comme elle ne s'attache en chacun d'eux qu'à *un petit nombre de traits saillants*, elle peut les mettre en pleine lumière ». (CROISET, *l. c.*, p. 239.)

Étudiez à ce point de vue Achille, Agamemnon, Nestor, Pâris, Andromaque, Hécube, Zeus, Héra, Aphrodite, etc.

Grâce à cette vérité d'observation, à cette vision nette des hommes et des choses, l'*Iliade* et l'*Odyssée sont le tableau vivant fidèle de la civilisation de cette époque reculée*.

La première retrace *la vie militaire*, la seconde, *la vie domestique*.

Les faits racontés ont beau n'être rien moins qu'historiques, le lecteur connaît les Grecs d'il y a trois mille ans, comme nous connaissons nos contemporains. Il les voit agir, et par la pensée il vit au milieu d'eux.

III. L'ART d'Homère n'a jamais été atteint ; il ne le sera jamais : c'est qu'il

(1) CROISET, *Histoire de la littérature grecque*, t. I, p. 53.

est *original* dans toute la force du terme. Seul entre tous, Homère passa d'emblée maître sans avoir eu besoin des leçons de personne.

Trois propriétés distinguent les *tableaux* de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* :

1. *La vigueur et la fermeté de la touche.*

Partout il y a de la *vie* ; jamais les personnages ne restent inactifs. En même temps, il y a partout de l'*ordre*, nulle part de l'encombrement ni de la confusion. On suit sans peine les phases de l'action.

2. « *L'extrême simplicité des moyens unie à la grandeur de l'effet* (1). »

Jamais de recherche, ni de complication. Voyez, par exemple, la bataille du XI^e^ chant ; chacune des péripéties est comme personnifiée dans le héros qui y joue le grand rôle : Agamemnon, Hector, Diomède, Ulysse, Ajax. Le plus souvent, les descriptions sont tissées dans la trame même de la narration.

3. *L'objectivité du récit.*

Le narrateur s'efface et s'interdit toute tirade lyrique. On oublie qu'il parle et l'on croit voir soi-même les scènes qu'il décrit.

311. — La question homérique. — La tradition attribue l'*Iliade* et l'*Odyssée* à un poète unique, Homère ; mais les *données biographiques* sur ce personnage sont *légendaires* et ne s'appuient sur aucun document positif authentique. Dès l'antiquité, l'origine des deux poèmes a soulevé des contestations. Dans ses *Prolegomena*, publiés à Halle, en 1795, Wolf s'attaqua d'une manière systématique à l'opinion commune. D'après lui, *l'Iliade telle que nous la possédons serait l'œuvre de plusieurs poètes.* Homère l'aurait commencée ; d'autres l'auraient ensuite développée, modifiée, achevée.

Les raisons sur lesquelles Wolf s'appuyait ont été reconnues erronées, mais le problème est toujours discuté.

QUATRE SYSTÈMES PRINCIPAUX sont en présence.

I. OPINIONS RADICALES et extrêmes :

1° *Système de l'*UNITÉ STRICTE. Sauf des *altérations peu importantes*, l'*Iliade* que nous lisons serait *tout entière l'œuvre d'Homère.* C'est l'opinion *traditionnelle.*

Elle était adoptée universellement avant Wolf et elle a encore été défendue depuis par Nitzsch (*De Historia Homeri*, etc. Hanovre, 1830-1837), Otfried Müller (*Histoire de la littérature grecque*, trad. fr. par K. Hildebrand. Paris, 1854, ch. V), A. Bougot (*Étude sur l'Iliade*..

(1) M. CROISET, *l. c.*, p. 145.

Paris, 1888), l'abbé Bertrin (*la Question homérique*. Paris, 1898), l'abbé V. Terret (*Homère*. Paris, 1899), et Louis Laurand (*A propos d'Homère*, Progrès et recul de la Critique. Paris, 1913).

2° *Système de la* MULTIPLICITÉ PRIMITIVE. L'*Iliade* serait un *recueil de chants qui, primitivement, n'avaient entre eux* AUCUN *rapport*.

Cette thèse est défendue par Lachmann (*Betrachtungen über Homers Ilias*. Berlin, 1874).

II. OPINIONS INTERMÉDIAIRES. Il y en a deux. L'une et l'autre admettent la *pluralité des auteurs* : à un premier poète reviendrait la paternité des CHANTS PRIMITIFS, noyau de l'*Iliade* actuelle ; à ses successeurs et continuateurs devraient être attribués les CHANTS ADDITIONNELS et les REMANIEMENTS que leur adjonction aurait rendus nécessaires. L'accord cesse quand il s'agit de déterminer *la nature et le caractère des chants primitifs*.

1° La majorité estime que ces chants primitifs formaient UN POÈME SUIVI, au sens actuel du mot, UNE PETITE ILIADE ou ACHILLÉIDE.

C'est l'avis de Hermann (*Dissertatio de interpolationibus Homeri*, dans ses *Opuscula*, t. V. — *Ueber Homer und Sapho, ib.*, VIII). Egger (*Mémoires de littérature ancienne*, § 4. Conclusions sur les poèmes homériques). Fauriel dans son cours de 1835-1836 que résuma M. Egger (*Journal général de l'instruction publique*). Grote (*History of Grece*, t. I). Geddes (*The problem of the Homeric poems*. Macmillan, 1878). Bergk (*Griechische Literatur*, t. I). W. Christ (*Homeri Iliadis carmina sejuncta, discreta, emendata, prolegomenis et apparatu critico instructa*. Lipsiæ, 1884).

2° D'autre part, MM. Croiset et le P. G. Sortais (1) pensent que les CHANTS composés par le premier poète étaient ISOLÉS, *formant chacun un tout, mais* RATTACHÉS ENTRE EUX PAR UN LIEN LOGIQUE, *en tant qu'ils avaient pour sujet divers épisodes d'une même légende*, la colère d'Achille et ses conséquences.

Laquelle de ces thèses paraît plus probable ?

Remarquons d'abord qu'*un point acquis et non contesté* est *l'unité saisissante et majestueuse des deux poèmes pris dans leur ensemble*.

L'*Iliade* en particulier « présente éminemment cette qualité qu'Aristote a si bien définie dans sa *Poétique* (ch. XXIII) par le terme d'εὐσύνοπτον. L'*Iliade*, comme il le dit, se laisse bien embrasser d'un seul coup d'œil. Lorsqu'on vient de la lire d'un bout à l'autre, on n'a pas d'effort à faire pour se la représenter tout entière : les parties essentielles reparaissent

(1) Ouvrages cités.

d'elles-mêmes dans la mémoire, et les autres, moins nettes, ne sont cependant pas tellement effacées qu'elles ne forment comme un fond à cette image poétique (1) ».

Comment expliquer cette cohésion merveilleuse dans des œuvres de si longue haleine ? Suffit-il de dire avec M. Croiset :

« De même qu'au Parthénon l'inégalité des sculpteurs qui ont travaillé sous les ordres de Phidias, si sensible qu'elle soit, n'a point compromis l'unité générale de l'édifice, de même celle des aèdes homérides n'a point détruit l'unité morale du poème (2). »

Non ! cette réponse ingénieuse ne rend compte de rien. *Une création vraiment une ne peut avoir qu'un seul auteur.*

Cette conclusion est confirmée par l'examen des arguments produits par les adversaires de l'unité. Ils se placent sur le sable très mouvant de la critique verbale ou s'appuient sur de pures hypothèses philologiques (3). L'absolue divergence de leurs affirmations établit l'inanité de leurs preuves.

Reste à expliquer un *fait incontestable*. Quand on procède à l'étude *détaillée* des deux poèmes, surtout de l'*Iliade*, on constate *des longueurs, des hors-d'œuvre, des contradictions, des différences de style et de couleur.*

Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, au chant I^er^, quand Thétis se plaint à Zeus de l'injure faite à son Achille par Agamemnon, chef des Grecs, le dieu lui jure, de son serment le plus solennel et le plus redoutable, qu'il vengera le jeune héros et lui procurera une réparation éclatante. Or, quand cette promesse reçoit-elle un commencement d'exécution ? Au début du XI^e^ livre. Dans les livres II-X, il y a certainement des hors-d'œuvre qui font languir l'action.

Que faut-il en conclure ? Rien, semble-t-il, sinon que *l'Iliade et l'Odyssée, tout comme le soleil, ont des taches et qu'elles ont subi un certain nombre d'interpolations.*

La chose n'a rien d'étonnant : le contraire serait même étrange.

En effet :

1° On relève des incohérences et des contradictions de ce genre dans tous les ouvrages de longue haleine, surtout dans ceux dont la composition a duré plusieurs années.

---

1) M. Croiset, *l. c.*, p. 215.

(2) Id., *Ibid.*, p. 218.

(3) « On est tenté de sourire quand on entend avec quelle gravité des philologues font la leçon à Homère et prétendent montrer comment à sa place, ils s'y seraient pris pour écrire l'*Iliade*. Par malheur, ils ne sont pas Homère et, de plus, ils viennent un peu tard. » H. Francotte, dans Le Musée Belge, 1904, p. 162.)

C'est le cas pour le *Faust* de Goethe et d'ailleurs, quel est l'homme dont les idées n'évoluent pas dans une certaine mesure ?

2° De plus, comment les poèmes homériques sont-ils venus jusqu'à nous ? Ils excitèrent un tel enthousiasme et produisirent une impression si profonde, *qu'ils devinrent les chants nationaux des peuples grecs.* A Chios se forma le γένος des HOMÉRIDES, aèdes ou rhapsodes qui se vouèrent à la récitation des œuvres du maître, et qui allaient de cité en cité, partout où l'on parlait grec, *chantant tels ou tels épisodes de l'Iliade et de l'Odyssée, selon le choix et les préférences de leurs auditeurs* (voyez *Odyssée*, VIII et XVII). Ils n'avaient pas de manuscrits de ces épopées, au moins au commencement : *le texte s'en conserva assez longtemps de mémoire et par tradition orale, circonstance éminemment favorable aux altérations et aux interpolations.* Celles-ci se produisirent naturellement, on peut dire fatalement.

En effet, comment ces poètes ambulants, artistes eux-mêmes, auraient-ils résisté à la tentation d'introduire dans le passage qu'ils récitaient le *développement* de certaines scènes omises ou simplement mentionnées par Homère ? Puis, quand ils s'adressaient à des hommes qui se vantaient de compter un ancêtre parmi les guerriers de Priam ou d'Agamemnon — et certes le cas se présentait souvent — pouvaient-ils s'abstenir de célébrer ses exploits ou de glisser dans le poème primitif quelques vers à son éloge ?

Ces chants additionnels entrèrent dans leur répertoire et furent recueillis avec les autres par les *diascévastes* διασκευασταί que Lycurgue ou Pisistrate chargèrent de ce travail.

Mais les Homérides avaient le culte du grand génie dont ils portaient le nom ; ils s'étaient profondément pénétrés de ses idées et de ses sentiments, surtout de l'idée fondamentale de son œuvre : dans les transformations qu'ils firent subir *peu à peu* à celles-ci, *ils se gardèrent de toucher aux parties fondamentales, aux lignes essentielles du plan* ; ils les respectèrent avec un soin jaloux *et n'ajoutèrent jamais rien qu'en s'inspirant d'Homère.*

312. — Questions secondaires au sujet de l'Iliade et de l'Odyssée. — Il semble que ces deux poèmes existaient déjà dans leur forme actuelle vers 800 avant Jésus-Christ. A quelle date précise remontent-ils ?

— Émanent-ils d'un même auteur ou d'auteurs différents ?

— La ville d'*Ilios*, dont ils parlent, est-elle l'ancienne cité dont Schliemann a découvert les restes en 1870-1878 ? (Voyez H. SCHLIEMANN, *Ilios, ville et pays des Troyens*. Trad. fr., Paris, 1885. — G. SORTAIS, *l. c.* — W. DORPFELD. *Troja und Ilion*. Athènes, Beck et Barth, 1903.)

Ces questions et d'autres analogues sont très curieuses au point de vue *philologique* et *historique*, mais elles sont de peu d'importance pour l'étude et l'interprétation *littéraires*. Comme le dit fort bien le Dr Autenrieth, quand on entreprend la lecture de *l'Iliade dans le but d'en goûter la beauté poétique*, il ne faut pas s'inquiéter de savoir si Hissarlik est ou n'est pas l'emplacement de la ville de Priam, tout comme quand on lit le *Spaziergang* de Schiller, on ne doit pas se demander si la route décrite par le poète est celle d'Hohenheim. Ce qui est

essentiel, c'est qu'on ait de la ville et de la plaine de Troie *une vision mentale conforme à celle qu'avait conçue Homère et qu'il communiquait à ses auditeurs.*

Or, Homère semble bien s'être inspiré du paysage que l'on contemplait sur les bords du Scamandre, et il paraît l'avoir reproduit *librement.*

Dès lors, les plans, vues et cartes de la Troade sont d'une grande utilité pour aider à cette représentation. (Voyez surtout les intéressantes brochures du Dr R. MENCE, *Troia und die Troas nach eigner Anschauung geschildert* et *Ithaka nach eigner Anschauung geschildert.* Guttersloh, Bertelsmann, 1891.)

§ 2. — L'Épopée savante.

313. — Caractéristique. — Longtemps on n'a reconnu qu'une seule espèce d'épopée et on la définissait : « le récit *poétique* et *merveilleux* d'un *grand* événement ».

L'étude comparée des littératures a démontré la nécessité de partager en deux groupes les œuvres qui réalisent ces conditions, à savoir : d'une part, *les épopées naturelles*, dont nous venons de parler, et qui, nous l'avons vu, sont des œuvres spontanées, populaires ; de l'autre, *les épopées savantes* qui ont une *origine tout à fait différente,* d'où résultent des *caractères non moins différents.*

Ce sont, en effet, des œuvres *individuelles*, créées par des artistes de génie *dans les temps historiques* et presque toutes *modelées sur les chefs-d'œuvre d'Homère.*

« Séduits, on le comprend, par l'incomparable succès, par la popularité de ces chants, certains poètes d'esprit, nés à des époques savantes, historiques, civilisées, ont senti qu'il y avait à une riche carrière pour les imitateurs. » (L. GAUTIER.)

LA FORME EXTÉRIEURE de ces poèmes est, en général, celle de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* : un début bref et solennel, annonçant le sujet, est suivi d'une invocation ou confondu avec elle. Puis vient une longue narration, coupée de récits épisodiques et divisée en chants.

Un élément se retrouve presque partout, le MERVEILLEUX, mais un merveilleux *inventé conventionnel,* introduit dans le poème *parce que la règle le veut.*

314. — L'Énéide est le **type de l'épopée savante.** Imitée d'Homère, elle inspirera elle-même une foule d'imitations. Son auteur, Virgile († 19 avant J.-C.), essaya, d'ailleurs avec succès, de réunir dans cette œuvre les beautés de l'*Odyssée* (*Én.*, ch. I à VI) et celle de l'*Iliade* (*Ib.* VII à XII).

Il la commença, à la demande d'Auguste, vers l'an 29 av. J.-C., et y travailla environ dix

ans. La mort le surprit avant qu'il eût pu y mettre la dernière main. Ce n'est donc qu'une œuvre inachevée, mais c'est néanmoins un chef-d'œuvre.

Le poème a pour SUJET les origines troyennes de Rome : l'auteur a tâché d'encadrer dans son récit toutes les *vieilles* légendes qui se rapportaient à cette tradition.

PLAN. — Au début, Virgile montre, voguant à pleines voiles vers l'Italie, une flotte troyenne, qui porte *Énée* et ses compagnons. Ces guerriers, échappés au désastre de leur patrie, errent depuis six ans sur les mers. *Le Destin* veut qu'ils transportent les pénates d'Ilios sur les bords du Tibre. Mais *Junon*, protectrice de Carthage, voit qu'un jour les descendants d'Énée, les Romains, détruiront sa ville favorite. Elle s'efforce donc, par mille intrigues, d'entraver la mission du chef troyen ; mais celui-ci, victorieusement protégé par sa mère *Vénus*, parvient à l'accomplir.

L'ACTION consiste dans cette lutte, qui présente *deux grandes phases* marquées par de multiples péripéties.

1re phase (chant I à VI). Junon détermine Éole à déchaîner une tempête qui rejette Énée sur les côtes africaines. Énée aborde à Carthage, où Didon s'efforce, mais en vain, de le retenir. Il se remet en mer, et, après une halte en Sicile et à Cumes, arrive enfin au Latium.

2me phase (chants VII à XII). Junon excite Turnus, roi des Rutules, à combattre Énée. La guerre se termine par le triomphe de ce dernier. Junon elle-même, enfin apaisée, se fait la protectrice de celui qu'elle a si longtemps persécuté, mais à la condition que la jeune nation qu'il fonde adopte le nom et la langue des Latins.

QUESTIONS AU SUJET DE L'ÉNÉIDE. — 1° Virgile a voulu faire une *œuvre nationale* : Comment s'y prend-il pour montrer en perspective le triomphe de Rome sur Carthage — sa gloire — sa prospérité sous Auguste ? — Que faut-il penser des moyens employés par le poète pour atteindre ce but ?

2° *L'Énéide* a beau mettre en œuvre *des légendes auxquelles le peuple a cru jadis : à l'époque de Virgile, ces légendes étaient mortes* et ne pouvaient plus être animées que d'une vie factice ; ce ne sont pas des fleurs écloses spontanément, mais des produits de culture forcée et de serre chaude ; tout le récit repose sur de multiples conventions. — Qu'en résulte-t-il pour l'allure du poème et pour l'impression qu'il produit ?

3° De même, *le merveilleux* de *l'Énéide* n'est plus le *merveilleux naïf, crédule et sincère des poèmes homériques*. On sent que Virgile a conscience d'inventer de toutes pièces les actions qu'il attribue aux dieux. — Qu'en résulte-t-il ? Le ton du narrateur ne se ressent-il pas de cet état d'âme ?

4° Virgile a imité Homère : l'a-t-il fait assez librement ? N'a-t-il pas ainsi gêné sa spontanéité et nui à l'originalité de son œuvre ?

5° Que faut-il penser des *caractères* des personnages mis en scène par Virgile et surtout de celui d'Énée, le héros principal ? Celui-ci n'est-il pas trop passif ?

6° Quel est le but de l'épisode qui comprend les livres II et III en entier ? Comment faut-il l'apprécier absolument, en lui-même — et relativement au reste du poème ?

7° Que faut-il penser du style de l'*Énéide* ? L'auteur ne tombe-t-il jamais dans la recherche et l'affectation ?

315 — Les **principales épopées savantes modernes** se partagent en deux catégories :

I. LES EPOPÉES DE FANTAISIE ET D'IMAGINATION :

1. LE ROLAND FURIEUX (ORLANDO FURIOSO) d'Arioste* (1474 † 1533), roman de chevalerie.

2. LES LUCIADES de Camoëns* (1524 † 1579), en 10 chants. — *Sujet :* la découverte des Indes orientales par le portugais Vasco de Gama.

3. LA JÉRUSALEM DÉLIVRÉE du Tasse* (1544 † 1595), en 20 chants. — *Sujet :* la conquête de Jérusalem par Godefroid de Bouillon et les premiers Croisés. Descriptions brillantes : peintures de caractères remarquables.

4. LA HENRIADE de Voltaire* (1694-1778), en 10 chants. — *Sujet :* luttes et triomphe d'Henri IV.

Dans ces quatre poèmes, le merveilleux abonde, mais il est de mauvais aloi. Celui de l'Arioste n'est que sorcellerie et enchantement. Le Tasse mêle à ce merveilleux féerique le merveilleux chrétien. La palme de l'extravagance revient à Camoëns. Dans *les Luciades*, il représente la propagation de la Foi chrétienne et l'extirpation du mahométisme comme un des principaux buts que se proposent les héros portugais. Or, le triomphe de ceux-ci est prédit par Jupiter ; Bacchus les poursuit et Vénus les protège, notamment dans une tempête pendant laquelle ils appellent le Christ à leur secours, etc.

5. DER TROMPETER VON SAEKKINGEN de von Scheffel* (1826 † 1886). Tableau de mœurs, plein d'humour et d'originalité. — *Sujet :* les aventures d'un trompette dans la Forêt Noire, au XVII^me^ siècle (1).

II. LES ÉPOPÉES D'INSPIRATION CHRÉTIENNE.

LA DIVINE COMÉDIE (2) de Dante Alighieri (1267 † 1321) est incontestablement *le type le plus achevé du genre.*

Elle est *l'expression poétique complète des croyances et des aspirations des époques ;* son auteur est le héraut et le porte-voix de l'Italie du moyen-âge, avec son mysticisme chrétien, sa philosophie scolastique et ses luttes politiques, mais au lieu de chercher ses inspirations dans le mythe et dans la légende, il les puise dans la Foi et dans la science catholique.

Elle comprend trois parties : l'enfer, le purgatoire, le ciel. Chacune de ces parties se compose de 33 chants.

---

(1) En 1904, cet ouvrage est arrivé à sa 267^me^ édition.

(2) Dante a donné à son œuvre le nom de *Comédie*, parce que le sujet en est éminemment dramatique et parce que l'action qu'il raconte a une issue heureuse, la délivrance de l'âme

L'*action* (voyez n° 142) est à la fois *réelle* (la conversion du poète par la méditation des grandes vérités du dogme chrétien) et *symbolique* (le triomphe de la vérité religieuse et de la grâce).

L'épopée dantesque semble avoir été suggérée par le VI[e] chant de *l'Énéide* et par deux ouvrages de S. Bonaventure : *les chemins de l'Éternité* et *l'Itinéraire de l'âme vers Dieu* ; mais son auteur a eu assez d'élan et de confiance en son génie pour voler de ses propres ailes et pour s'affranchir de toute influence qui vinculât sa liberté.

Voyez D[r] F. Hettinger, *Die göttliche Komödie des Dante Alighieri in ihrem wesentlichen Inhalt und Charakter dargestellt*. Fribourg, Herder, 1880. — D. Palmieri, S. J., *Commento alla Divina Commedia*. Prato, 1898.

Viennent ensuite, en ordre chronologique :

1. Le Paradis perdu, de Milton* (1600 † 1647), en 12 chants. — *Sujet* : la vengeance de Satan.

Satan entraîne dans sa chute Adam et Ève, en leur faisant commettre le péché et en provoquant de cette manière leur expulsion du paradis terrestre, mais il se voit frustré de sa victoire par l'incarnation du Verbe. — Le portrait de l'Archange déchu et le bonheur de nos premiers parents dans l'Éden sont dépeints avec une grande vigueur. — Pour décrire les anges et les démons, le poète recourt à l'anthropomorphisme. — Dans la lutte des esprits rebelles contre les anges fidèles, il représente l'armée de Satan faisant usage de la poudre et du canon (6[e] chant).

2. La Messiade, de Klopstock (1724 † 1803), en 20 chants. — *Sujet* : la Rédemption du Monde par le Messie.

Le poète mêle aux données de la Bible une foule d'événements purement imaginaires et souvent fort peu orthodoxes ; il s'abandonne à une fade sentimentalité (repentir du démon Abbadonna).

3. Les Martyrs, de Chateaubriand* (1768 † 1848), en 24 chants, sont un poème en prose.

En le composant, l'auteur a voulu appliquer cette thèse si vraie qu'il avait développée dans *le Génie du Christianisme* : « de toutes les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres ». Il y oppose le tableau de l'Église naissante à celui du monde païen. Par malheur son cœur était trop sensuel pour qu'il pût réussir pleinement dans cette noble entreprise.

Restent deux œuvres toutes récentes dont l'étude est de nature à montrer

échappée à la tyrannie des passions. — D'après le P. Palmieri, la raison de ce titre se trouve dans le fait que le poème est une satire des vices de l'époque.

quels doivent être l'allure et l'esprit de l'épopée pour que celle-ci réponde aux exigences et à la mentalité de notre époque.

1. HET MENSCHDOM VERLOST est un vaste poème en 12 chants, dans lequel le poète flamand De Koninck (né en 1838) a repris le sujet traité par Klopstock.

Cette œuvre, inspirée par un sentiment chrétien sincère et profond, abonde en tableaux peints de main de maître, mais elle est déparée par de graves défauts : le plan est mal conçu ; d'interminables longueurs et de nombreuses tirades lyriques font languir le récit ; le style est parfois trivial ou entaché de pathos. (Voyez E. BAUWENS, S. J., *Zuid en Noord*, III. p. 665.)

Il y a lieu de se demander si la seule manière acceptable de traiter le mystère de la Rédemption n'est pas une narration aussi objective et fidèle que possible des événements rapportés par l'Évangile.

M. de Laprade n'hésite pas à condamner comme très dangereuse « la pensée de chercher dans la *vie du Christ le sujet d'un drame ou d'une épopée.* La vraie notion de l'art, dit-il, est d'accord sur ce point avec le sentiment religieux. *Les pages où sont gravés les inflexibles symboles du dogme ne doivent pas être assujetties aux caprices d'une mise en scène.*

» En Grèce et dans l'Orient, les créations des poètes ont pu prendre place parmi les livres sacrés du paganisme ; mais *nos saintes Écritures ne peuvent se transformer en œuvres d'imagination et figurer dans le bagage d'un poète moderne.* S'inspirer de l'Évangile, en exprimer le sens avec respect et avec amour, voilà ce qui est permis au poète chrétien, mais *refaire l'Évangile en le soumettant aux lois de la tragédie ou de l'épopée, la religion ne le permet pas et l'art ne le conseillera jamais.* » (*Préface* aux *Poèmes évangéliques*, p. III.)

2. DREIZEHNLINDEN (l'abbaye des treize tilleuls) par F.-W. Weber (1823 † 1894) (1). L'aventure d'un jeune Saxon païen et d'une jeune fille Franque chrétienne encadre le tableau de la civilisation et de la conversion de la Saxe par les moines (IX^e^ siècle).

Ce poème d'une grande originalité a fait sensation en Allemagne. La forme est dégagée de toute entrave conventionnelle. L'auteur raconte l'action en s'inspirant librement des mœurs, des traditions et du langage populaire de la région où elle se déroule.

Le chan. De Lepeleer a donné de cette épopée d'un genre tout nouveau une traduction élégante et fidèle en vers flamands (DERTIENLINDEN, 3^e^ éd., Gand, Siffer, 1904).

— Du même poète, *Goliath* (2), Histoire tragique d'un orphelin : tableau des mœurs patriarcale de la Norvège.

§ 3. — Le Roman

316. — Le Roman est l'ÉPOPÉE MODERNE.

(1) PADERBORN, *Schöningh.*
(2) *Ibid.*, 1892.

Dans sa conception la plus large, *c'est le tableau, en prose fortement colorée, d'une action totalement ou partiellement imaginaire.*

Chose étrange, dans notre société raffinée, qui se targue tant de science, l'écrivain qu'on lit et qu'on suit n'est pas le savant, c'est le romancier, le romancier qui fait œuvre non de science, mais d'imagination ! Comme l'aède, le scalde et le troubadour des peuples enfants et ignorants on le croit sur parole. Lui se prend au sérieux, se croit inspiré, s'attribue une mission, enseigne, rend des oracles. Il aborde tous les sujets, histoire, science, sociologie, religion, et toujours il affirme sans fournir l'ombre d'une preuve ; et l'on croit « que c'est arrivé » parce qu'il l'a dit !

Sur le roman avant le XIX^e^ siècle, voyez A. Le Breton, *Le roman français au XVII^e^ siècle*. Paris, Société d'imprimerie et de librairie. — Id. *Le roman français au XVIII^e^ siècle*. Ibid.

317. — Classification des romans. — Les innombrables productions de ce genre se classent de diverses manières, suivant le *point de vue* auquel on les considère.

Deux de ces points de vue sont secondaires : celui de la *forme extérieure de l'ouvrage*, et celui de *l'école littéraire* à laquelle appartient l'auteur.

On distingue :

1° D'après la forme : le roman narratif (P. Loti*, *Pêcheurs d'Islande*) — le roman-journal ou mémoire (O. Feuillet*, *Le roman d'un jeune homme pauvre : Le journal d'une femme*. — René Bazin, *Une tache d'encre*) — le roman épistolaire (L. Veuillot, *Corbin et d'Aubecourt*).

2° D'après l'école littéraire dont l'écrivain applique les principes : le roman idéaliste, romantique, réaliste, naturaliste, symboliste, etc. (N^os^ 300-302.)

Il est un *troisième point de vue*, plus important, parce qu'il permet de saisir la nature intime de l'œuvre. C'est celui *du but général poursuivi par l'auteur*. Quand on s'y place, on voit les écrits romanesques se scinder en TROIS GROUPES ;

Au PREMIER GROUPE *appartiennent celles de ces œuvres qu'ont inspirées des préoccupations didactiques*. Tels sont notamment les **romans de voyages** et les **romans scientifiques** où le récit est *un cadre*, rien de plus. Ce que veut l'auteur, c'est inculquer certaines connaissances ; il ne mêle son enseignement à une action que pour le rendre moins sec, plus attrayant.

Ex. : Jules Verne, *Voyages extraordinaires : Le Tour du monde en 80 jours*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *Six semaines en ballon*, *etc.*

Cette manière de vulgariser les découvertes de la science moderne peut être attrayante ; elle n'est pas sans inconvénients. Comme elle mêle des données exactes et réelles à des conceptions absolument fantaisistes, il devient fort difficile pour les non-initiés, — à l'intention desquels le romancier a écrit son ouvrage — de ne pas confondre le vrai et le faux.

LE SECOND GROUPE *comprend les* **romans d'aventures**, *histoires inventées dans le but d'intéresser, d'amuser, de piquer la curiosité ;* tissus d'incidents, d'intrigues, de complications le plus souvent très invraisemblables.

Ex. : P. FÉVAL, *Le Bossu.*— C'est à cette catégorie qu'appartiennent presque tous les livres que le grand public appelle romans, en particulier le ROMAN-FEUILLETON, dont le but principal est fort mercantile et peu littéraire. Il s'agit de trouver une histoire quelconque qui puisse être servie par tranches pour affriander le public : le grand art du métier consiste à terminer chaque découverte par une situation qui soit en quelque sorte un point d'interrogation et qui décide le lecteur à s'acheter le numéro suivant.

E. : X. DE MONTÉPIN*, *La porteuse de pain.* — A. DUMAS*, *Le Comte de Monte-Christo.*

LE TROISIÈME GROUPE, extrêmement peu nombreux, *se compose des œuvres sérieuses de réelle valeur et qui resteront.* Elles se partagent, d'après leur *objet*, en *deux catégories.*

I. **Le roman historique** prétend faire revivre dans un tableau vivant et fidèle la civilisation et les mœurs d'une époque quelconque du passé.

Ex. : G. FLAUBERT*, *Salammbô*, scènes carthaginoises. — CARD. WISEMAN, *Fabiola*, persécuteurs et persécutés.—H. SIENKIEWICZ*, *Quo vadis ?* corruption païenne, rénovation chrétienne. — H. CONSCIENCE, *De Leeuw van Vlaanderen*, la Flandre des Éperons d'or (1302) — A. DE VIGNY*, *Cinq Mars*, conspiration sous Louis XIII.

« *Qu'est-ce qu'un roman d'histoire ? Quelque chose qui ne sera, je le crains, ni du roman, ni de l'histoire,* ou plutôt, qui sera de l'histoire, si vous y cherchez le roman, mais qui redeviendra du roman, si vous y cherchez de l'histoire. Car, ou vous crierez à l'invraisemblance, et l'on vous répondra que pourtant les choses se sont passées telles que l'historien les raconte; ou vous crierez à l'inexactitude, et l'on vous répondra que, pour emprunter quelques traits à l'histoire, le romancier n'a pas abdiqué cependant les droits de l'imagination ». (F. BRUNETIÈRE, *Le roman naturaliste*, p. 83.)

Le roman soi-disant historique a donné le vol à une foule d'erreurs historiques qui défrayent les lecteurs de la presse antireligieuse.

II. **Le roman psychologique** ou **d'observation** met en scène *des contemporains.* Ce sous-genre comprend *deux variétés.*

1° LE ROMAN DE MŒURS, peinture d'un caractère typique ou d'une certaine classe de personnes (1).

Ex. : J. K. HUYSMANS*, *L'Oblat* (un monastère de l'ordre de St-Benoît). *Les foules de Lourdes* (les grands pèlerinages à ce sanctuaire).— P. LOTI*, *Pêcheur d'Islande* (vie, travaux, souffrances des pêcheurs bretons, qui vont prendre la morue dans les mers polaires). — G.

(1) Le *roman à clef* est celui qui met en scène, sous des noms fictifs mais plus ou moins transparents, des personnages réels et connus.

Flaubert*, *Bouvard et Pécuchet* (mœurs de petits bourgeois).— H. de Balzac*, *Les paysans*. — de Vogüé*, *Le Roi de la mer* (milliardaires américains). — A. Daudet*, *Les rois en exil*.— *Numa Roumestan*, le méridional. (Les trois *Tartarin* sont une charge de ce même type.) — — H. Conscience, *De baanwachter*, *De loteling*, etc. (mœurs flamandes). — P. Bourget*, *L'Emigré* (fidélité à un passé mort).

2. Le roman a thèse. Au fond, c'est une longue *narration oratoire*, avec cette particularité, qu'elle expose non pas un fait réel, mais un fait entièrement ou partiellement fictif. Le poète s'efforce de trouver *des situations, des incidents, une action, qui soient de nature à faire accepter par le lecteur telle ou telle conclusion pratique.*

L'expérience montre que ce procédé de persuasion est très efficace. Voici d'ailleurs d'où lui vient cette vertu. Au raisonnement sec et abstrait, il substitue la peinture d'un cas intéressant, d'un exemple, qui non seulement pose la question, mais qui, de plus, la pose de manière à suggérer la solution et les arguments sur lesquels elle s'appuie.

Or, rien n'est plus agréable ni plus fascinant qu'une lecture qui ménage à l'esprit le plaisir de trouver quelque chose par lui-même et qui ne lui fait pas subir le rôle humiliant de la réceptivité passive.

En fait, *la conclusion de la part des romans à thèse est immorale.* Ainsi dans *la Dame aux Camélias*, A. Dumas fils* fait l'apologie, on pourrait dire l'apothéose, de la courtisane ; il poétise le vice. Par contre, dans *la Morte*, Octave Feuillet, « chrétien superficiel et moraliste incomplet » (E. Gilbert), démontre cette thèse très juste que les convictions religieuses et chrétiennes sont la seule base solide de la moralité. (Voyez Chan. G. van den Gheyn, *Une leçon de morale à propos de la Morte*, dans les Précis Historiques, 1886, p. 388.)

Dans *L'Étape*, P. Bourget* veut faire ressortir la nécessité de « la loi sociale de la continuité ». Les familles ne peuvent s'élever à une condition supérieure que « par étapes ». Une des principales causes du malaise actuel est la violation de cette loi. — Dans son fameux *Max Havelaar*, Multatuli (Douwes Dekker*) plaide le besoin d'une réforme dans l'administration des colonies hollandaises. — Dans *La terre qui meurt*, René Bazin montre le danger social qui résulte du dépérissement de l'agriculture, dépérissement causé par la néfaste influence de la ville sur les propriétaires et les métayers. — *Le blé qui lève* du même auteur n'est que le développement de cette conclusion : « Régénération morale et sociale pour le retour aux croyances et aux pratiques chrétiennes. »

Remarque générale. — « *Tous les romans se ramènent à un petit nombre de drames typiques,* et ces éternelles histoires ne se peuvent guère renouveler que par *l'invention des personnages*, par *l'étude des mœurs* ou par *la forme* (1). »

(1) J. Lemaitre*, *Les Contemporains*, 1re série, p. 344.

318. — Lois du roman. — L'analyse raisonnée des œuvres du 3me groupe mène aux conclusions suivantes ; les *qualités essentielles* du roman sont :

I. *La vérité d'observation, la conformité avec la nature.* Il faut que l'écrivain nous arrache ce cri : « C'est vécu ! »

Un exemple fera comprendre en quoi réside la vérité d'observation.

— « Deux matelots, raconte Anatole France* (*Le Jardin d'Épicure*, p. 19), deux matelots possédés de la fureur du jeu firent naufrage et n'échappèrent à la mort, après les plus terribles aventures, qu'en sautant sur le dos d'une baleine. Aussitôt qu'ils y furent, ils tirèrent de leurs poches leurs dés et leurs cornets et se mirent à jouer. — « Voilà, continue cet écrivain, voilà *une histoire plus vraie que la vérité* » : et il en donne la raison : c'est que « *chaque joueur est un de ces matelots-là.* »

Les *faits* peuvent donc être fictifs, pourvu que *les actes* attribués aux personnages soient *en harmonie avec les caractères* de ceux-ci.

II. *L'idéalisme* bien compris. (Voyez nos 229, 298 et 302, I.)

III. *La puissance de la description et de la narration.* (Voyez nos 221-229.)

REMARQUE. — *La lecture des romans est très dangereuse.*

1° La presque totalité des livres de cette espèce sont une provocation effrontée au vice.

« Il y a beaucoup de héros scabreux, beaucoup de descriptions obscènes, beaucoup de vices et beaucoup de crimes dans le roman contemporain. On est toujours plus ou moins en cour d'assises. C'est le triomphe de la sensualité et de toutes les mauvaises passions. Ce serait miracle que de telles œuvres n'éveillassent pas de désirs malsains chez beaucoup de lecteurs peu résistants. On se moque de nous quand on prétend que la moralité qui jaillit de la fable sauve l'immoralité du contenu. » (Dr DUBUISSON, prof. à la faculté de Droit de Paris, médecin en chef de l'Asile Sainte-Anne. — Voyez E. GODDYN, *l. c.*)

2° La plupart des romans sont le véhicule d'une foule d'erreurs qui lentement intoxiquent l'esprit.

3° La lecture *habituelle* des romans, même honnêtes, dégoûte des lectures sérieuses et instructives, qui réclament l'effort et le travail.

CONCLUSION. — Tout jeune homme, soucieux de son devoir et de sa dignité, ne se départira, sous aucun prétexte, de la règle suivante : *Ne jamais rien lire sans s'être assuré au préalable, en consultant un homme compétent, qu'on peut le faire en toute sécurité de conscience.*

Voir L. BETHLÉEM, *Romans à lire et Romans à proscrire.* — Cambrai, Encyclopédie de la lecture et ROMANS-REVUES, dirigée par le même auteur Guide de la « Bibliothèque choisie », Louvain et LE VANNEUR, bulletin bibliographique de la « Bibliothèque choisie. »

§ 4. — Les compositions secondaires du genre épique.

319. — **Les poésies narratives** de petites proportions appartiennent évidemment au même genre que les épopées. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à les comparer aux épisodes dont se composent celles-ci.

Toutes, quels qu'en soient le sujet et la forme, ont ce trait commun qu'elles sont des *récits poétiques peu étendus*.

Leurs lois sont celles de la narration poétique (n° 228).

Remarque. — 1° Parfois le poète fait raconter l'épisode par un personnage qu'il met en scène. Alors le *discours* prêté au narrateur doit être harmonie avec son caractère.

Ex. : Dans *la Grève des forgerons*, M. F. Coppée* fait parler un gréviste qui expose à ses juges comment, par un concours fatal de circonstances, il lui est arrivé de commettre un assassinat sans trop savoir ce qu'il faisait. — Dans *le Naufragé*, du même auteur, un vieux matelot narre une aventure qui lui est arrivée jadis en mer.

2° L'événement raconté peut avoir plus ou moins le caractère d'une *narration obligatoire* (n° 228). En ce cas, le récit est comme un roman à thèse en miniature.

Ainsi, dans *la Grève des forgerons* se dégage naturellement cette conclusion aussi juste que morale : Quand des grévistes commettent des excès, les vrais coupables sont les meneurs qui les ont égarés.

1. **L'épopée badine** ou **poème héroï-comique** dramatise spirituellement une aventure amusante ou drôlatique, en prenant plus ou moins le ton et l'allure de la grande épopée, voire en employant le merveilleux. Ce contraste entre le fond et la forme est une des meilleures ressources du comique de bon aloi.

L'épopée badine est généralement satirique. Elle vise d'ordinaire à provoquer une douce hilarité ; parfois cependant — comme dans le fameux *Roman du Renard* — elle est âpre et mordante.

Les chefs-d'œuvre du genre sont :

Le Vert-Vert, de Gresset (1709 † 1777), en quatre chants. « Le héros de la pièce est le perroquet Vert-Vert dont le poète chante les malheurs et les disgrâces. Des fictions riches et ingénieuses, des détails intéressants, des couleurs vraies et délicates, un ton gai et badin, un style pur, une versification harmonieuse y attachent le lecteur sans jamais blesser la vertu. » (L'abbé Nyssen, *Essai de poétique*.)

Le Lutrin, de Boileau (1638 † 1711). En six chants se déroulent les péripéties d'une querelle entre le trésorier et un des chantres d'un chapitre, sur la place que devait occuper un lutrin.

La Batrachomyomachie, ou le combat des grenouilles et des rats, attribuée à Homère.

II. **Le roman comique**, en prose, est au roman ce que l'épopée badine est à la grande épopée.

Ex. : A. Daudet*, *Tartarin de Tarascon — Tartarin sur les Alpes*. C'est la caricature fine et spirituelle — malheureusement aussi, grivoise par endroits — du méridional avec son enthousiasme, ses manies, sa vantardise, ses bravades et surtout ses exagérations inconscientes causées par une espèce de « mirage » intellectuel.

L'épigramme narrative est la narration comique réduite à son minimum d'étendue, à un simple trait.

Ex. : Un boucher moribond, etc. (Voyez nº 49.) — J.-B. Rousseau. *L'ivrogne et son médecin*. **MF**. III4 . 177.

III. **Les récits merveilleux**. — 1. Les récits mythologiques des anciens ont pour type certaines *idylles* de Théocrite et *les Métamorphoses* d'Ovide, composées en hexamètres. Quelques modernes ont repris certains sujets de ce genre et les ont traités à leur manière.

Ex. : Sully Prudhomme*, *Les écuries d'Augias*. **MF**. II5 . 603. — Leconte de Lisle*, *L'enfance d'Héraclès* (imité de Théocrite). **MF**. III4 . 639.

2. La Légende met en œuvre quelque trait merveilleux emprunté généralement aux traditions naïves et chrétiennes du moyen-âge, aux vies des saints, etc.

Ex. : Besse de Larzes, *Les fleurs de Noël*. — V. Delaporte, S. J., *Récits et légendes*, 2me série : *Le liseron*, *La première charrue que fit Jésus*, *Un saint et son ombre*.

3. Les ballades (1) sont des « esquisses d'un genre capricieux : tableaux, scènes, récits, légendes superstitieuses, traditions populaires ». Elles sont généralement divisées en strophes régulières. V. Hugo, qui en a publié un volume, dit « qu'en les composant, il a essayé de donner quelque idée de ce que pouvaient être *les poèmes des premiers troubadours du moyen âge*, de ces rhapsodes chrétiens qui n'avaient au monde que leur épée et leur guitare, et

(1) Primitivement le mot *Ballade* (baller = danser) avait son sens étymologique et signifiait un chant destiné à accompagner la danse. On s'en servit ensuite pour désigner un *petit poème de forme fixe* (nº 109), composé de trois strophes et d'un envoi avec refrain. Le type en a été déterminé par Christine de Pisan, Charles d'Orléans, François Villon et autres poètes du XVme siècle. Enfin, de nos jours, on a donné ce nom aux morceaux dont nous parlons ici.

s'en allaient, de château en château, payant l'hospitalité avec des chants ». (*Odes et Ballades*, préf. de 1826.)

Ex. : V. Hugo* (*Odes et Ballades*), *Le Géant, la Fiancée du Timbalier, la Ronde du Sabbat*, etc.

Les Allemands ont excellé dans ce genre : Goethe*, *Der Erlkönig, Der Fischer, Der König in Thule, Der Totentanz, Der Zauberlehrling*. — F. von Schiller. *Der Kampf mit dem Drachen, Der Gang nach den Eisenhammer, Rudolf von Habsburg*. — L. Uhland, *Die Kapelle, Das Schloss am Meere, Des Sängers Fluch*.

IV. Les groupes dont nous venons de nous occuper ont des caractères communs assez accusés. Reste une foule de narrations poétiques aussi variées pour le fond que pour la forme : **fragments épiques, nouvelles** en prose, **contes** en vers ou en prose, etc.

Ex. : Goethe*, *Hermann und Dorothea*. — A. Guiraud, *Le petit Savoyard*. — Longfellow, *Évangéline*. — X. De Maistre, *Le lépreux de la Cité d'Aoste. — La jeune Sibérienne. — Les prisonniers du Caucase*. — H. de Bornier, *La Lizardière*. — V. Hugo*, *La légende des siècles* (1). — Andrieux, *Le meunier de Sans-Soucis*. **MF.** III[1]. 283. — *Procès du Sénat de Capoue*. **MF.** III[1]. 286. — F. Coppée, *La Veillée. — Le fils de l'Empereur. — Le Naufragé, etc.* — A. Daudet*, *Contes du lundi. — La partie de billard*. — Ch. Grandmougin, *Le lièvre de Dandillot*.

Remarque. — Les *contes* de La Fontaine*, dans lesquels beaucoup d'art, d'esprit et de verve sont dépensés pour pimenter d'ignobles gravelures, appartiennent à un genre qui malheureusement a été beaucoup cultivé.

320. — **Le genre descriptif** est moderne, on pourrait dire contemporain. En général, *les descriptions des anciens se fondaient dans leurs narrations ; elles étaient donc moins qu'un département, un simple élément de la poésie épique*.

Les descriptions des Buffon, des Delille et de leurs pareils sont plutôt des *morceaux oratoires ;* elles parlent à l'esprit, peu ou point à l'imagination.

C'est au XIX[e] siècle que l'on a commencé à faire des **tableaux détachés** qui donnent *la sensation, la vision* au lieu de *l'idée*. (Voyez n[os] 209 et suivants.)

Les poètes contemporains, les parnassiens surtout, se sont complu à *dépeindre avec beaucoup d'art et le plus objectivement possible, les choses les plus diverses,* dont la vue avait fait sur eux une impression quelconque.

Le titre d'*Émaux et Camées,* que Théophile Gautier* a donné à un recueil

(1) Cette œuvre énorme n'a aucune unité. C'est un recueil de fragments mi-épiques, mi-lyriques, qui ne forment en aucune façon un tout.

de morceaux de cette espèce, accuse très bien leur caractère. « Ce titre, dit l'auteur lui-même, exprime le dessein de *traiter, sous une forme restreinte, de petits sujets*, tantôt sur une plaque d'or ou de cuivre avec les vives couleurs de l'émail, tantôt, avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la cornaline ou l'onyx. »

Ex. : Voyez ce *paysage d'Égypte :*

A l'horizon que rien ne borne,
Stérile, muet, infini,
Le désert sous le soleil morne
Déroule son linceul jauni.

Au-dessus de la terre nue,
Le ciel, autre désert d'azur,
Où jamais ne flotte une nue,
S'étale implacablement pur.

Le Nil, dont l'eau morte s'étame
D'une pellicule de plomb,
Luit, ridé par l'hippopotame,
Sous un jour mat tombant d'aplomb.

Et les crocodiles rapaces,
Sur le sable en feu des îlots,
Demi-cuits dans leurs carapaces,
Se pâment avec des sanglots.

« Sans doute il serait difficile, avec moins de mots et plus d'art, de susciter des images plus precices, dont le contour fût plus net et plus arrêté, plus lumineuses en même temps et d'une coloration plus juste — ou, si vous l'aimez mieux, qui semble l'être. *Bien que n'ayant jamais vu l'Égypte, nous y croyons être nous-mêmes.* »

Seulement, « cet idéal d'art, très noble en son principe, est un peu étroit ; à ce degré, la concentration de la forme a quelque chose d'excessif », car « le mot nous a été donné pour autre chose que pour en tirer des effets analogues à ceux de la peinture ou de la statuaire ». (F. Brunetière, *l'Évolution de la poésie lyrique*. II. pp. 61-63.)

Autres exemples : Leconte de Lisle*, *Poème barbares*. Les éléphants (nº 213), L'oasis, Les hurleurs, Le sommeil du condor, Le jaguar, Les jungles, La chasse de l'aigle. — *Poèmes antiques*. — *Poèmes tragiques*. **MF**. III 4 . 635-640.

M. J. Lemaître* (*Les Contemporains*, 2me série, p. 18) caractérise très justement ce genre lorsqu'il dit, à propos d'un passage de *Caïn* : « Voyez la rentrée des Géants dans leur ville : la vie de l'homme dans les rudes civilisations primitives vous apparaît dans un éclair. On songe au Ve livre de Lucrèce ; puis on se dit qu'il y a là autre chose encore qu'un intuition de poète, que *la science contemporaine, l'archéologie, l'anthropologie ont seules rendu possible de pareilles résurrections*, et que, de toutes façons, un tel poème sonne glorieusement l'heure exacte où nous sommes. »

Voyez encore J.-M. de Hérédia*, *Les Trophées* (sonnets). La vision de Khem. — Soir de bataille. **MF**. III 4 . 110. — A un triomphateur.

CHAPITRE II

LA POÉSIE LYRIQUE

321. — **La poésie lyrique** tire son nom de *la lyre*, instrument à cordes avec lequel, en Grèce, on accompagnait certains chants.

Plus tard, quand le divorce de la poésie et de la musique fut consommé, on continua à qualifier ainsi les compositions qui, au point de vue *littéraire*, gardaient les *caractères distinctifs* des anciennes œuvres lyriques.

Nous rechercherons d'abord *quels sont ces caractères*. Puis nous passerons en revue *le lyrisme grec*, *le lyrisme latin* et *le lyrisme moderne*.

§ 1. — LE LYRISME & SES LOIS.

322. — **Le lyrisme**, en général est l'expression spontanée, poétique et rythmée d'un sentiment sincère.

L'observation fait constater ce fait universel que *tout sentiment un peu vif*, quels qu'en soient l'objet et la nature, *tend à s'extérioriser en un cri, une larme, un sanglot ou une autre manifestation analogue*. Il y a là pour le cœur humain un véritable besoin, qui cause une espèce de malaise, non seulement moral, mais même physique, aussi longtemps qu'il n'a pas reçu satisfaction.

Lorsque le sentiment vibre dans une âme d'artiste, il s'exhale naturellement en un CHANT, *c'est-à-dire en* UN LANGAGE A LA FOIS FORTEMENT IMAGÉ ET FORTEMENT RYTHMÉ.

COROLLAIRES. — 1° « Le sentiment personnel n'est pas tout le lyrisme et il ne suffit pas d'être « égoïste » pour être poète et poète lyrique ! Ce serait trop facile ! il y en aurait trop. Mais *que le sentiment personnel soit en quelque sorte la base psychologique ou, si vous aimez mieux, l'étoffe nécessaire du lyrisme, c'est ce qu'il me paraît difficile de méconnaître* » (1).

Même quand le poète se fait l'interprète d'autrui, la poésie lyrique reste l'expression d'un sentiment *personnel* : pour être capable d'exprimer convenablement les émotions ressenties par d'autres que nous, nous devons commencer par les partager : notre cœur et le leur doivent battre à l'unisson.

(1) F. BRUNETIÈRE. *L'évolution de la poésie lyrique*. I, p. 154.

2° Dans le genre lyrique, plus encore que dans tout autre, l'*inspiration* (n° 292, I) *est absolument indispensable.*

3° *Le genre lyrique fait la part beaucoup plus large à l'emploi des moyens musicaux* (nos 82-109) ; *très souvent même il appelle en collaboration la musique vocale et instrumentale.* Le vers est le moyen d'expression ordinaire du lyrisme.

La raison de ce fait est que la mélodie et surtout le rythme sont les signes naturels du sentiment (n° 59. III, et 91).

« La poésie lyrique est l'expression des sentiments personnels du poète traduite en des rythmes analogues à la nature de son émotion » vifs et rapides comme la joie, languissants comme la tristesse, ardents comme la passion, et tour à tour enveloppants, câlins, voluptueux (?) ou, au contraire, désordonnés, heurtés et discordants comme elle. » (F. Brunetière, *l. c.*)

Les *Kerkhofblommen* de Guido Gezelle permettent de saisir sur le vif les affinités du sentiment et du vers. Le poète décrit l'enterrement d'un de ses élèves. Les parties *narratives* sont en prose ; chaque fois que l'émotion déborde, elle s'échappe en *strophes lyriques.*

4° L'étude *métrique* d'une poésie lyrique est nécessaire si l'on veut comprendre celle-ci pleinement.

5° Quand il s'agit d'une poésie lyrique, plus que jamais il faut dire des traductions, quelque bonnes qu'elles soient : *traduttore, traditore.* Le rythme est fatalement supprimé ou changé et, partant, un des éléments *essentiels* de l'œuvre est enlevé ou modifié.

323.—Lois du lyrisme. — I. LA SINCÉRITÉ et partant LA SPONTANÉITÉ. Le sentiment de commande est insupportable, et il y a sentiment de commande dès que le ton devient déclamatoire. L'émotion doit être réelle et jaillir de source. Le poète lyrique surtout doit

Écouter dans son cœur l'écho de son génie (A. de Musset).

Le mouvement factice, qui n'existe *que* dans la forme (apostrophes, exclamations, réticences, etc.), constitue une sorte d'hypocrisie et, partant, est ridicule ou même choquant. Faut-il ajouter qu'*émotion profonde* et *véhémence* ne sont pas synonymes ?

II. L'ADAPTATION DU RYTHME AUX IDÉES ET AUX SENTIMENTS (nos 91, 103).

De là, *naturellement, des variations de mesure* beaucoup plus fréquentes que dans les autres genres.

Dans l'épopée, dans le drame, dans le poème didactique, dans la satire, on garde ordinairement le même vers du commencement à la fin. Au contraire, dans la poésie lyrique, il change très souvent. Voyez par exemple : VICTOR HUGO*, *Napoléon II.* **MF.** III 4. 526. — A. DE MUSSET, *La nuit de mai. Ib.*, 575. — *L'espoir en Dieu. Ib.*, 583. — Les chœurs d'*Athalie*, etc.

III. L'ORDRE DE SENTIMENT (n° 204, III). — Les différentes parties du chant doivent être raccordées par *le cœur* bien plus que par *la raison*, c'est-à-dire :

1° Le chant entier doit être *l'expression* COMPLÈTE *d'un* SENTIMENT UNIQUE.

2° *Les idées, les émotions, les images exprimées doivent être exactement celles que* CE *sentiment excite en réalité dans* LA *personne qui l'exprime, sous l'influence des circonstances* PARTICULIÈRES *où elle se trouve.*

3° Elles doivent être exprimées dans l'ORDRE *dans lequel elles se succèdent, tandis que ce sentiment éclate, s'exhale et,* par le fait même, *s'apaise.*

De cet ordre de sentiment résultent maintes fois :

A. *La hardiesse* et *l'ex abrupto* du début.

B. *Les sauts lyriques,* qui ne sont que le *manque de transition* LOGIQUE *entre deux idées, étroitement unies d'ailleurs par* LE SENTIMENT (cfr n° 204, III).

C. L'emploi des *figures* qui traduisent l'émotion (n° 111, III).

EX. : HORACE, *Odes.* I. 15 *Pastor cum traheret.* Par la bouche de Nérée, le poète prédit à Pâris les funestes conséquences qu'*entraînera* son action coupable :

Mala duc*is* avi domum
Quam multo repe*tet* Graecia milite.

Aussitôt, comme dans une vision prophétique, il contemple les événements *futurs* : il en parle comme s'ils s'accomplissaient, *en ce moment même*, sous ses yeux :

Heu ! quantus equis, quantus ad*est* viris
Sudor, etc.

REMARQUE. — Pour que l'ordre de sentiment ne dégénère pas en désordre, *il faut que la raison reste toujours souveraine.* Sans gêner le jeu de l'imagination et de la sensibilité, elle doit les dominer de manière à empêcher tout ce qui constituerait un véritable *écart*. Cette influence modératrice s'accuse par une *régularité d'un genre spécial*, qui n'exclut pas le moins du monde le mouvement, et qui réside, en grande partie, dans *la symétrie, la proportion et la corrélation des différents groupes d'idées et de sentiments* qui forment les parties du poème.

Ex. : Étudiez à ce point de vue une ode quelconque d'Horace.

IV. La vivacité du coloris et du mouvement. — C'est encore une loi physio-psychologique que l'excitation de la sensibilité et celle de l'imagination vont toujours de pair. De là, *très souvent - pas toujours* - dans le genre lyrique :

1° *La multiplicité, l'abondance* et *la splendeur des images* : tout est présenté d'une façon pittoresque, en tableau.

2° *L'allure animée et variée de la phrase* (exclamations, apostrophes, interrogations ; mots sonores, vibrants, suggestifs, riches de sens, etc.).

Ex. : Étudiez à ce point de vue V. Hugo. *Le feu du ciel*. **MF**. III[1] . 517 ; *Napoléon II*, ib. 526 ; quelques odes d'Horace, etc.

V. La brièveté. — Tout poème lyrique doit être relativement court ; il y a là une exigence de sa nature.

En effet, il n'est que l'expression d'un sentiment plus ou moins *surexcité*. Or, *violenta non durant*. Le ressort perd sa force dès qu'il se détend et n'est plus comprimé ; l'émotion, dès qu'elle peut s'exhaler, se calme et tombe. Quand l'ode se prolonge au delà de cette limite, ou même quand elle ne reste pas en deçà, elle languit et devient fastidieuse.

VI. La condensation de la pensée et la concision de la forme. — La vivacité du sentiment a pour effet naturel d'aiguillonner les facultés mentales et de centupler leur énergie : *les idées, les visions, les réflexions se succèdent avec la rapidité de l'éclair. Un simple mot suffit à dire ce qui demanderait, en d'autres circonstances, des développements considérables.* C'est pourquoi, dans la poésie lyrique, les longues descriptions sont impossibles et intolérables : l'état d'âme du poète, comme celui des auditeurs, s'y opposent.

Les tableaux doivent être traités en raccourci, ramassés en quelques traits — mais en traits bien choisis, fortement burinés, évoquant de grandes scènes et des mondes d'idées.

Ex. : Demain, ô conquérant, c'est *Moscou qui s'allume,*
La nuit, comme un flambeau ;
C'est *votre vieille garde au loin jonchant la plaine ;*
Demain, c'est *Waterloo !* demain, c'est *Sainte-Hélène !*
Demain, c'est *le tombeau.* (V. Hugo, *Napoléon II.*)

Comparez à ce passage et à d'autres semblables *les odes de Pindare et d'Horace, les chœurs d'Eschyle et de Sophocle*, vous reconnaîtrez le même procédé. *Presque chaque mot y est une allusion très nourrie* et celle-ci était très claire *pour les contemporains*. Un nom propre, la

simple mention d'une bataille, d'un événement, d'une coutume — toutes choses qui ne nous disent presque rien, à *nous qui vivons dans un autre milieu* — avaient pour eux une haute signification et faisaient revivre dans leur âme une foule de réminiscences qui nous échappent, du moins à une première lecture.

Remarquez encore que *le pouvoir suggestif de ces* MOTS A EFFET *était puissamment renforcé par la magie du rythme et du chant.*

COROLLAIRES — 1° *L'étude des lyriques anciens est difficile.* Pour les comprendre et surtout pour les goûter, il faut se remettre, par un travail préalable, parfois assez aride, dans l'atmosphère dans laquelle leurs œuvres sont écloses.

2° *Les poèmes lyriques grecs les plus accessibles aux commençants sont les chœurs des tragédies.* Comme ils ne font qu'exprimer les émotions causées par les événements qui viennent de se dérouler sur la scène, le contexte — l'acte qu'ils terminent — en est à la fois l'introduction et le commentaire.

324. — La poésie lyrique et l'éloquence ont des traits communs nombreux et frappants. Pour les reconnaître, il suffit de comparer un certain nombre de chefs-d'œuvre lyriques aux *parties pathétiques des compositions oratoires de grande envolée.*

Au fond, *l'ode est une espèce de discours* mouvementé et imagé qui a pour cadre un groupement de vers en strophes ou en stances. Quand elle renferme une *narration*, celle-ci a plus ou moins l'allure de la narration oratoire.

Voyez par exemple les Odes d'Horace : *Delicta majorum* (III. 5), *Pastor cum traheret* (I. 15) et le *Napoléon II* de Victor Hugo*. **MF.** III[1]. 526.

Les morceaux qui expriment des sentiments plus calmes, comme *l'élégie*, *la satire* et surtout *l'épître*, se rapprochent encore davantage de la conversation et de la prose. La limite est parfois difficile à établir. Cfr. n° 333.

Horace appelle lui-même ses épîtres « *sermones per humum repentes* » (*Ep.* 2, 1, 250), et parlant du style de ses satires, *il dit que c'est celui d'une* « *musa pedestris* » (*Sat* 2, 6, 17).

§ 2. — Le lyrisme grec.

ARTICLE PREMIER. — *Les éléments musicaux et chorégraphiques dans le lyrisme grec.*

325. — L'accompagnement des monodies et des chœurs était très simple. Il *préludait* au chant et le *soutenait*. Il se faisait au moyen de deux espèces d'instruments :

1° *Des instruments à cordes* du type de LA CITHARE (κιθάρα).

La cithare se composait d'une boite sonore (carapace de tortue), munie de deux bras (πήχεις), qui portaient un joug transversal (ζυγόν). Elle eut d'abord trois, puis quatre cordes. Le musicien les pinçait ou les frappait avec le plectre (πλῆκτρον). Westphal la compare à une harpe sans pédales. — Les mots *cithare*, *lyre* (λύρα) et *phorminx* (φόρμιγξ), qui sans doute désignaient proprement trois variétés d'un même genre, s'emploient indistinctement les uns pour les autres. — Nos violons, violoncelles, basses et pianos sont des cithares perfectionnées.

2° *Des instruments à vent* du type de la FLUTE (αὐλός).

« Celle-ci était faite de deux tubes en roseau, parfois en buis ou en os, terminés par une embouchure unique. Le nombre de trous, qui n'était originairement que de quatre, alla ensuite en augmentant. De petites plaques mobiles, en métal, permettaient de les fermer et de les ouvrir à volonté ». (O. NAVARRE, *Dionysos*, p. 209). L'harmonium et l'orgue sont des perfectionnements de l'αὐλός.

326. — Les chants. — Il y en avait *deux espèces* :

I. LE CHANT MONODIQUE OU COMMATIQUE. — « La mélodie y suivait pas à pas les accents de la poésie (quelque chose d'analogue, *plus la rigueur rythmique*, à la mélopée des dernières œuvres de Wagner, à celle des opéras de Gluck et des monodies de la vieille école florentine). Elle s'adaptait aux paroles, rendait les actions, les passions exprimées par la poésie ; elle était essentiellement *mimétique*, imitative, dramatique. *Cela suppose des vers composés avant la musique*, et destinés à recevoir *tous* une mélodie différente depuis le commencement jusqu'à la fin du poème ; en un mot, des vers composés en *sections* de longueur et de coupes inégales (κόμματα), et non pas en strophes. » (GEVAERT.)

Dans le chant commatique :

1° *La durée des sons musicaux* concordait rigoureusement avec la longueur et la brièveté des syllabes. (ID.)

2° Les mouvements ascendants et descendants du dessin *mélodique* étaient en rapport avec l'accentuation des mots, en sorte qu'on a pu formuler cette règle : « La note placée sur la syllabe accentuée d'un mot ne peut être surpassée en hauteur par aucune autre note dans le même mot ». (ID.)

3° La mesure du rythme se marquait nettement par l'accent *métrique*, c'est-à-dire que *le chanteur renforçait la voix au temps fort* (θέσις) *de chaque pied*. Cfr n° 90.

II. LE CHANT CHORAL traduisait l'état d'âme général d'un groupe de personnes, leur ἦθος. *La mélodie était choisie d'abord et se répétait à chaque strophe sur un texte différent, tout comme dans nos chansons.*

Elle y était le point de départ de l'œuvre poétique ; elle ne se préoccupait pas de l'accentuation des *mots* ; c'était elle, au contraire, qui imposait aux paroles ses intonations ascen-

dantes et descendantes. « Dans toutes les poésies de cette espèce, nous voyons les longues et les brèves métriques se correspondre d'une strophe à l'autre, vers pour vers et syllabe pour syllabe, quel que soit le nombre de strophes (on en trouve jusqu'à 39 dans une des odes de Pindare, la IV^e^ pythique). Par contre, on ne remarque aucune similitude quant au placement des syllabes accentuées dans les vers qui se correspondent de strophe à strophe. » (GEVAERT.)

Le chant choral était *homophone* : « On chantait à l'unisson ; la prononciation des paroles était d'autant plus distincte ». *Le rythme était marqué encore plus énergiquement que dans le chant monodique* ; « le pied du musicien était parfois armé d'un brodequin de bois destiné à frapper le sol avec bruit sur chaque temps fort ». (A. CROISET.)

Les divers membres d'une période RYTHMIQUE (n° 90) *étaient ramenés à l'unité par le sens des paroles* OU *par la mélodie* OU *enfin par la symétrie des évolutions chorégraphiques.*

Au dessus du κῶλον, il ne faut plus chercher de *groupement rythmique* à proprement parler, c'est-à-dire de groupes dont l'unité consiste, soit essentiellement, soit en partie, dans la prédominance d'un temps fort sur un temps faible. Il n'y a plus des *groupes poétiques*, *mélodiques* ou *orchestiques*. En d'autres termes, c'est le développement de la pensée poétique ou musicale, c'est l'harmonie des pas et des mouvements qui associe les membres les uns aux autres et qui les groupe en des unités plus vastes ». (A. CROISET, *Hist. de la Litt. grecque*, t. II, p. 34.)

327. — **La danse** est toujours *expressive* et souvent « *imitative* » dans le sens le plus rigoureux de ce mot. Dans la *pyrrhique* (danse guerrière), par exemple, les danseurs faisaient le simulacre d'un combat ; ils exécutaient en mesure tous les mouvements qu'on faisait dans une bataille ». (A. CROISET, *La poésie de Pindare*, p. 68.)

ARTICLE 2. — *Le grand lyrisme.*

328. — **Les odes** (ᾠδή = ἀοιδή, ἀείδω). — Les grands chefs-d'œuvre lyriques grecs appartiennent tous à ce qu'on appelle LE LYRISME PARFAIT, c'est-à-dire qu'*ils étaient destinés à être chantés en chœur, avec accompagnement de musique instrumentale et de danse* (n° 295).

Il y avait *plusieurs catégories* de ces chants :

I. *Hymnes qui se rattachaient au culte public :*

1° Étaient exécutés par des chœurs formés en files parallèles :

A. LE PÆAN (παιάν), en l'honneur d'Apollon ; il était caractérisé par son rythme noble et grave.

B. Le prosodion (προσόδιον) et Le parthénée (παρθενεῖα), que chantaient des chœurs de jeunes filles dans les processions religieuses.

C. L'hyporchème (ὑπόρχημα). C'était un air de danse ou rythme très vif.

2° Était exécuté par un chœur circulaire : le dithyrambe (διθύραμβος), chant en l'honneur de Dionysos (Bacchus), violent, tumultueux et passionné.

II. *Hymnes qui célébraient les héros et les grands hommes :*

1. Les épinicies (ἐπινίκιον ᾆσμα), chants de fête en l'honneur de ceux qui avaient remporté le prix dans les *jeux publics*.

Il est à remarquer qu'en Grèce les luttes de ce genre avaient le caractère d'*événements nationaux*. Cicéron (*Pro Flacco*, XIII, 31) atteste qu'aux yeux des Hellènes, une victoire olympique était quelque chose de plus grand et de plus glorieux que le triomphe même pour les Romains. Le sujet, loin d'être banal, était donc des plus grand.

2° Les ἐγκώμια, destinés à être exécutés après un festin (κῶμος), soit en l'honneur des personnages de marque qui le donnaient, soit à l'occasion d'un anniversaire, d'un mariage (épithalame), d'un deuil, etc.

329. — Les odes de Pindare (*Olympiques, Pythiques, Néméennes, Isthmiques*) étaient des épinicies.

Le grand poète avait le talent *d'élargir son sujet ;* la glorification du héros et de ses exploits devenait celle de sa famille, de ses ancêtres, de sa cité et de leurs dieux ; en outre, plus souvent, *quelque grande idée morale, quelque leçon féconde se dégageait de l'ensemble* du chant, dont elle était, en quelque sorte, l'âme et le centre.

« Parmi les odes de Pindare, il y en a dont le dessin est plus simple, et d'autres, au contraire, qui sont construites sur un plan plus compliqué. *Le dessin des premières peut se ramener à un* type ainsi construit : au *début*, la mention de la victoire remportée et l'indication plus ou moins rapide du sujet de l'ode, c'est-à-dire de l'aspect plus ou moins particulier sous lequel le poète envisage la gloire de son héros ; — ensuite, dans une *partie centrale*, le développement presque toujours mythique de ce sujet ; — enfin, dans une *dernière partie*, de nouveaux éloges du vainqueur, accompagnés souvent de vœux et de conseils. » (A Croiset, *Hist. de la litt. gr.*, t. II, p. 417.)

Au point de vue MÉTRIQUE, ces odes se décomposent généralement, en un certain nombre de *triades semblables* : strophe, antistrophe, épode. Les *divisions naturelles de la pensée* concordent avec ces *groupes rythmiques* (1).

330. — Les chœurs des tragédies (n° 368). — Le chœur se composait de 12 *choreutes* dans les tragédies d'Eschyle, de 15 dans celles de Sophocle et d'Euripide.

(1) Voyez A. Croiset, *l. c.*, pp. 418 et suiv.

C'étaient toujours des hommes ; « ils représentaient, d'après le sujet de la pièce, des vieillards, des jeunes gens, des femmes, des jeunes filles, des Grecs, des étrangers, des nymphes (Océanides) ou des déesses (Euménides)... Ils portaient toujours un *masque*. Leurs *vêtements* consistaient en un court χιτών et en un ἱμάτιον. Comme chaussures, ils avaient des κρηπῖδες, espèce de sandales qui ne pouvaient être gênantes pour la danse. Ils avaient en main, selon les besoins de la pièce, un thyrse, une torche, un tambourin, etc., qu'ils déposaient, ainsi que leur ἱμάτιον, avant la danse.

» Ils faisaient leur entrée soit par *rangs* (κατὰ στοίχους), soit, mais plus rarement, par *files* (κατὰ ζυγά), dans le premier cas, ils s'avançaient par trois hommes de front sur cinq de profondeur ; dans le second cas, ils s'avançaient par cinq hommes de front sur trois de profondeur... Dans leurs évolutions, leurs chants et leurs danses, ils étaient dirigés par un chef, le coryphée (κορυφαῖος, ἡγεμών ou ἄρχων τοῦ χόρου. » (F. Collard.)

Les chants et les danses étaient exécutés tantôt par tous les choreutes ensemble, tantôt par quelques-uns d'entre eux. Quand un dialogue s'engageait entre la scène et le chœur, celui-ci était représenté par son organe attitré, le coryphée, qui, comme tel, s'entretenait avec les principaux personnages.

« Le lyrisme tragique procède par *strophe* et par *antistrophe*, mais jamais un de ces *couples* n'est semblable à celui qui le précède ni à celui qui le suit. De là résulte une variété intime, qui répond à un besoin de changement tout à fait propre au genre (1). »

Parmi les moyens de faciliter l'intelligence du rythme dans les chœurs des tragédies grecques, il faut signaler la belle traduction néerlandaise du Dr Burgersdijk : *De treurspelen van Aeschylos en Sophocles vertaald in de versmaat van het oorspronkelijke*. Leiden, Sythoff, 1903.

ARTICLE 3. — *L'élégie, les iambes et la chanson.*

331. — L'élégie. — Le mot ἔλεγος désigne exactement *un air*, en particulier *un thrène* (θρῆνος, lamentation funèbre), *joué sur la flûte ou accompagné par la flûte* (non par la cithare).

« Les mots ἐλεγεῖον (μέτρον) et ἐλεγεία (ᾠδή) désignent *le mètre* ordinaire de l'ἔλεγος et *les poèmes* qu'on en forme.

« *Au point de vue* MÉTRIQUE, l'élégie est caractérisée par l'*alternance de l'hexamètre épique et d'un hexamètre à deux* « *temps vides* » qu'on appelle très improprement *pentamètre* (n° 90).

» Chacun de ses couples ou *distiques*, dont l'unité est marquée par le retour régulier des temps vides ou silences après chaque moitié du second vers, forme une véritable *petite strophe*

(1) A. Croiset, *Hist. de la litt. gr.*, t. III, p. 145.

d'un dessin très net... Cette strophe courte et monotone convenait bien à l'expression de la réflexion, de la réflexion triste en particulier, et l'on s'explique le choix d'un pareil rythme pour des chants funèbres (1). »

« *Au point de vue* LITTÉRAIRE, l'élégie est un des genres lyriques où *la personne du poète se met en scène* le plus *franchement. Il blâme ou il loue ; il moralise ; très souvent il exhorte. Il fait presque office d'orateur :* tantôt orateur politique et populaire, qui cherche à exciter dans les âmes les sentiments belliqueux et patriotiques ; tantôt orateur et philosophe qui devise sur la vie humaine, sur ses plaisirs et ses maux ; toujours tourné vers la pratique et pressé de conclure... » Aussi « la poésie élégiaque est volontiers sentencieuse ou, comme disaient les Grecs, *gnomique* » (2).

Les principaux poètes élégiaques grecs sont Callinos d'Éphèse, Tyrtée de Sparte, Mimnerme de Colophon en Ionie, Solon d'Athènes et Théognis de Mégare, tous du VII^e^ ou du VI^e^ siècle avant J.-C.

332. — La poésie iambique a pour élément constitutif l'*iambe*, c'est-à-dire une mesure à trois temps (⏑ – ⏑ –). Elle aime à réunir ces iambes en *dipodies* (⏑ –), qu'elle combine à leur tour en *dimètres, trimètres et trétramètres* (vers de 4, 6 et 8 pieds iambiques).

CARACTÈRE. – « Les poètes iambiques proprement dits, les maîtres et les fondateurs du genre, sont des *railleurs. Le mot même d'iambe est devenu, en grec et dans les langues modernes, synonyme de satire* (3). »

La poésie iambique était généralement *chantée* au sens propre du mot, parfois, elle était *récitée mélodramatiquement* (n° 295).

Le principal poète iambique est Archiloque de Paros (VII^e^ siècle avant J.-C.)

333. — Caractère commun de l'élégie et de l'iambe. — « L'élégie, avec son mètre si voisin du vers épique et son accompagnement musical, très simple, l'iambe, avec son développement métrique ordinairement continu et sa déclamation mélodramatique, ne sont par la forme qu'*une sorte de demi-lyrisme*.

» L'inspiration, dans ces deux genres, est d'ailleurs très exactement en harmonie avec la forme : l'élégie est trop *oratoire* et l'iambe trop souvent

(1) A. CROISET, *Hist. de la litt. gr.*, t. II, p. 88.
(2) ID., *ib.*, t. II, pp. 90-91.
(3) ID., *ib.*, p 172.

agressif pour être d'essence tout à fait lyrique. *On comprend que l'un et l'autre aient fini par se détacher de la musique* » (1).

334. — La chanson. — « L'émotion toute pure, l'imagination entièrement libre, la pensée débarrassée du souci de conclure et d'agir, voilà la vraie substance de *la poésie musicale*, c'est-à-dire du *lyrisme proprement dit*. L'ODE LÉGÈRE (ou *chanson*) en est une des formes les plus naturelles, les plus vives et les plus souples » (2).

D'après le sujet, les chansons grecques se répartissent en trois classes :

1° *Les chants érotiques* (ἐρωτικά).

2° *Les chansons de table* ou bachiques (συμποτικά, παροινια, ἰμέλη).

3° *Les chants politiques* (στασιωτικά).

La chanson a surtout fleuri dans l'île de Lesbos. Les principaux chansonniers sont les Lesbiens *Terpandre*, *Alcée* et *Sappho* et l'Ionien *Anacréon* (VI^e^ siècle avant J.-C.).

AU POINT DE VUE TECHNIQUE OU MUSICAL, *la chanson grecque a les caractères suivants* :

1° Elle est un *chant*, dans toute la force du terme.

2° L'instrument qui accompagnait ordinairement la voix du chanteur était le *barbitos*.

Il avait de nombreuses cordes et pouvait, par conséquent, monter très haut et descendre très bas. On le jouait en le frappant au moyen d'un *plectre* (3).

« Avec ces instruments, on pouvait accompagner la voix des chanteurs à un intervalle d'une octave, d'où résultait, suivant Aristote (*Problem.* XIX 39), un effet d'antiphonie très puissant et très expressif (4). »

3° « L'ode légère, à la différence du lyrisme d'apparat, n'a pas recours ordinairement à un chœur. Elle emploie des *mètres plus variés, plus musicaux* que ceux de l'élégie et de l'iambe, et elle aime à en former des strophes ou des systèmes. Par là elle est plus lyrique ; car la variété du mètre implique une variété correspondante du rythme musical, et l'emploi de la strophe ou du sys-

(1) A. CROISET, *Hist. de la litt. gr.*, t. II, p. 200

(2) ID., *ib.*

(3) En chantant, les Lesbiens s'accompagnaient parfois aussi de la *pectis* et de la *magadis*, variétés du barbitos, dont on jouait sans plectre, avec la main.

(4) A. CROISET, *l. c.*, pp. 203 et 204.

tème permet à la phrase mélodique de se développer avec plus d'ampleur et de fermeté (1). »

§ 3. — Le lyrisme latin

ARTICLE PREMIER. — *Les odes d'Horace.*

335. — Les poésies lyriques d'Horace sont : les quatre livres des Odes (CARMINA) — le chant séculaire (CARMEN SAECULARE) — le livre des Épodes (EPODON LIBER).

Le lyrisme d'Horace dérive directement du lyrisme grec, en particulier du lyrisme lesbien (n° 334).

Le poète lui-même, dans l'ode qui sert en quelque sorte de préface au premier recueil qu'il publia (*Carm* I. 1. *Maecenas atavis*), nous dit que son ambition suprême est « *Lesboum tendere barbiton* » (2) ; et, dans la dernière ode du troisième livre (*Exegi monumentum*), il se promet l'immortalité parce que ce dessein a été réalisé.

> Dicar. . . . . .
> Princeps Aeolium carmen ad Italos
> Deduxisse modos.

Il y a cependant une *différence radicale entre ses poésies et celles de ses modèles grecs ;* nous avons vu que ces dernières étaient toutes destinées à être *chantées ; les odes d'Horace furent composées pour être déclamées mélodramatiquement ou lues en particulier sans accompagnement musical.*

336. — Les mètres employés par Horace dans ses odes sont donc empruntés aux lyriques grecs ; mais « l'usage de réciter les vers sans accompagnement de musique eut pour effet une *tendance particulière :*

» 1° A couper certains vers par des *césures invariables,* inconnues des Grecs.

» 2° A employer, *à certaines places de certains vers, des syllabes toujours longues,* au lieu que les Grecs avaient employé, aux mêmes pieds, tantôt des longues, tantôt des brèves. » (H. SCHILLER.)

« *Chacun de ces mètres a un* CARACTÈRE PROPRE, *qui fait qu'il ne peut servir qu'à l'expression d'un certain ordre d'idées.* » (O. RIEMANN.) Toute-

(1) A. CROISET, *Hist. de la litt. gr.*, p. 205.

(2) Cfr 1. 32. *Poscimur. si quid.* — IV. 3. *Quem tu. Melpomene.* et passim.

fois, le rapport entre le rythme et la pensée y est moins étroit que dans le lyrisme grec ; le rythme ne traduit que le sentiment *général* qui domine dans le chant.

Le mètre des épodes a pour caractéristique qu'il allie des vers de deux sortes alternant l'un avec l'autre.

337. — Sujet. — Les poésies lyriques d'Horace expriment, le plus souvent, *les impressions les plus intimes du poète, occasionnées* par les divers événements qui le touchent ou auxquels il se trouve mêlé ; elles présentent, dans leur ensemble, le tableau complet de sa vie.

Les plus importantes sont :

1° Les odes Patriotiques, telles que *Quem virum* (I, 12), *Et ture et fidibus* (I, 36), *Nunc est bibendum* (I, 37) et surtout les six premières odes du livre III, la 4e (*Qualem ministrum*) et les deux dernières du livre IV (*Quae cura Patrum — Phoebus volentem*).

2° Les odes morales. Horace y formule poétiquement son *épicuréisme* qui se résume en ces deux maximes : *Carpe diem* (I. 11. *Tu ne quaesieris*) et *Auream médiocritatem dilige* (II. 10. *Rectius vives*). La perspective de la mort qui viendra bientôt l'arracher au festin de la vie le hante et trouble ses plaisirs. (Voyez, entre autres, I. 4. *Solvitur acris hiems.* — II. 3. *Aequam memento.* — II. 14. *Eheu fugaces.*)

Au point de vue chrétien, l'étude des morceaux de cette espèce est particulièrement intéressante Newman, encore protestant, écrivit à une personne qui lui avait demandé conseil : « La lecture d'Horace vous plaît et vous désirez savoir si les leçons que vous recevrez de ce poète ne s'apprendraient pas mieux dans Thomas a Kempis. Je ne le pense pas, et voici pourquoi : l'expérience que ce païen a de la vie n'est pas la même que celle qu'en a le chrétien. Notre Seigneur avait une connaissance parfaite de l'homme déchu ; il avait pour lui un amour non moins parfait ; il est venu sauver ce qui était perdu. Après lui, saint Paul a eu ce même amour selon sa mesure ; de même, les grands missionnaires tels que saint François-Xavier. Eh bien! les classiques, surtout les latins, peuvent nous faire acquérir une bonne partie de cette connaissance et de l'homme et de Dieu. Je le reconnais, *rien n'est mélancolique comme la lecture d'Horace, mais elle nous présente le tableau vif et émouvant de ce que nous sommes sans la grâce... Il est navrant d'observer comment les écrivains païens soupirent après un bien inconnu et une vérité plus élevée sans pouvoir les atteindre* (1) ; *comment Horace en particulier tâche de se consoler par les plaisirs des sens, et combien dur est le moniteur qu'il porte en lui-même* (sa conscience) *et qui lui annonce l'approche de la mort...* Qui peut se défendre d'éprouver de la pitié pour de tels hommes, à la fois si grands et si petits ! Qui ne reconnaît là l'abîme de misère creusé en nous par la blessure que le péché nous a faite : Comment, de ce lamentable spectacle, ne pas sentir quelque peu ce que sentit le Père éternel, Lui dont le regard sonda notre détresse et qui nous envoya son Fils mourir pour ses chers enfants rebelles ! »

Letters and Correspondence of J.-H. Newman during his life in the English Church with

1) Voyez, par exemple, la belle ode (II. 16) *Otium divos*

a brief autobiography, edited at Cardinal Newman's request by Anne Mozley. 2 vol. in-8°. Londres, 1891.

Quand Horace fustige le vice et quand il prêche les vertus *romaines*, il s'élève souvent à la plus haute éloquence.

Ex. : I. 5. *Pastor cum traheret* — II. 2. *Nullus argento*, etc. — III. 3. *Justum et tenacem.* 5. *Caelo tonantem.*

338. — Mérite. — *Horace est le lyrique « classique » par excellence* (n° 242). Le débutant ne rencontrera dans ses œuvres que des obstacles surmontables, et il chercherait vainement ailleurs des modèles plus propres à *l'initier aux lois du genre lyrique.*

LES PRINCIPALES QUALITÉS D'HORACE sont :

1° *Le naturel et la vérité du sentiment.* « Tous les mouvements, bons ou mauvais, de son âme impressionnable se traduisaient en vers soit lyriques, soit familiers, selon la nature des pensées qu'ils faisaient naître (1). »

Dans ses poésies, il en suivait le développement et l'évolution, ne faisant qu'exprimer d'une manière pittoresque les visions qu'ils évoquaient dans son imagination.

Ex. : Prenons l'ode *Ille et nefasto* (II. 13). Le fait qui l'inspira est bien vulgaire : le poète se trouvait dans son domaine de Sabine, lorsqu'un arbre, déraciné par le vent, faillit l'écraser dans sa chute.

Les états d'âme par lesquels il passa à la suite de cette aventure sont les suivants :

1° *Indignation* contre la cause présumée de l'accident. — *Calme relatif* amené par cette explosion de colère. (Strophes 1, 2 et 3.)

2° *Réflexions* sur notre impuissance à nous précautionner contre la mort : *improvisa leti vis rapuit rapietque gentes.* (Strophes 4 et 5.)

3. « Si j'avais péri, où serais-je et que verrais-je ? » se demande le poète.

Et aussitôt *sa vive imagination le transporte dans le séjour des ombres ;* ce qui l'y frappe surtout, c'est la gloire dont y jouissent les grands lyriques lesbiens, ses maîtres. (Strophes 6 et 7.)

4. *Le poète a totalement perdu de vue la chute de l'arbre :* son attention s'attache tout entière à la fascination que Sappho et Alcée exercent sur les habitants des enfers ; il montre dans un tableau saisissant la puissance de leur poésie. (Strophes 8, 9 et 10.)

2° *L'art le plus consommé :*

A. *Dans la composition :* Horace sait *à la fois suivre et dominer ses émotions :* il les gouverne de manière à faire de leur manifestation un tout complet et harmonieux.

(1) WALCKENAER, *Hist. d'Horace*, Livre VIII, XXIX.

Ex. : Ainsi, l'ode que nous venons d'analyser se partage *métriquement* et *logiquement* en deux grandes parties égales :

1° L'accident et les réflexions qu'il provoque immédiatement (strophes 1 à 5).

2° Les conséquences qui auraient pu s'ensuivre (strophes de 6 à 10).

Chacune de ces deux parties se subdivise, à son tour, en deux groupes, ou systèmes métriques, de strophes et d'idées :

Voici le schéma complet de la disposition :

$$(3 + 2) + (2 + 3)$$

Si l'on étudie les autres odes, on constatera partout cette allure à la fois libre et censurée, toujours régulière et en même temps variée, excluant tout ce qui est factice ou machinal, comme aussi tout ce qui ressemble au désordre et à l'incohérence. On sent constamment le parfait équilibre qui est la marque du génie classique.

B. *Dans l'élocution :* Toutes les grandes lois naturelles du style sont observées avec une perfection qui ne trahit aucun effort, aucune peine ; tout jaillit de source. La vigueur du coloris et la vivacité des images méritent une attention spéciale.

Voyez par exemple (vers 30-32) :

Pugnas et *exactos tyrannos*
Densum umeris bibit aure vulgus.

La multitude des ombres, pour mieux nous entendre, se serre. *épaules contre épaules*, autour de Sappho et d'Alcée ; *elle boit d'une oreille avide* les tableaux qu'évoquent leurs chants mélodieux : *des luttes corps à corps, des tyrans expulsés*. Etudiez la force suggestive, le pittoresque de ces expressions concrètes (n° 71) ; voyez aussi comment la symétrie dans l'ordre des mots (n° 80), combinée avec la coupe du vers, sert à faciliter l'intelligence du sens et à mettre en relief les termes importants. — Cfr. F. Plessis, *Métrique*, p. 275.

ARTICLE 2. — *L'élégie.*

339. — **L'élégie latine** ne diffère de l'élégie grecque qu'en un seul point : *elle n'est pas destinée à être chantée*. Sa forme est le *distique ;* son sujet habituel, *les joies* ou *les chagrins* du poète.

Les principaux poètes élégiaques sont : *Catulle** († 54 ou 53 av. J.-C.), *Gallus** († 26 av. J.-C.), *Tibulle** († 19 av. J.-C.), *Properce** († 15 av. J.-C.) et *Ovide** († 16 apr. J.-C.).

Le thème ordinaire de leurs chants est l'amour sensuel, la passion ; ils se complaisent dans les peintures licencieuses.

Voyez des spécimens honnêtes de leurs élégies dans J. Braet, S. J., *Selecta poetica*, 2 vol., Alost, 1885 et 1892.

Quintilien, appréciant *leur valeur*, dit : « Elegia graecos provocamus, cujus mihi tersus attue elegans maxime videtur auctor Tibullus ; sunt qui Propertium malint ; Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus. (*Inst. or.* X. 1. 93.)

§ 4. — Le lyrisme liturgique chrétien.

340. — Origine. — *Les chants et les hymnes qui servent à solenniser le culte catholique doivent être considérés comme l'œuvre de l'Église* bien plus que leurs auteurs particuliers. En effet, *l'Église qui les inspire, les adopte, les combine, les modifie, en règle l'usage et la destination* (1).

En nous mettant à ce point de vue, nous pouvons donc faire abstraction de la question — très intéressante d'ailleurs — de leur origine première et de leur histoire.

341. — Nature. — Le lyrisme sacré a une analogie saisissante avec celui des Grecs ; comme ce dernier, il consacre l'*union intime de la poésie et de la musique, voire de l'orchestique,* mais, en plus, il a l'incomparable supériorité que lui donne l'*inspiration surnaturelle.*

Un très grand nombre des morceaux qui le composent sont tirés des Livres Saints dont Dieu lui-même est l'auteur. Les autres, comme nous venons de le dire, sont approuvés par l'Eglise, à laquelle le Christ a promis l'assistance perpétuelle de l'Esprit-Saint.

Pour bien comprendre cette poésie, il faut l'étudier dans son CADRE *essentiel : la liturgie catholique.*

Les chants sacrés sont tous destinés à être exécutés, soit dans nos temples, soit en plein air, dans de solennelles processions ; *il font partie du culte public* que la communauté des fidèles rend au Très-Haut ; — *ils s'adressent à la foule,* au peuple tout entier, et non aux seuls lettrés ; *ils ont pour accompagnement et commentaire* non seulement *les mélodies grégoriennes* et — au moins d'ordinaire — le jeu puissant et majestueux de l'*orgue,* mais encore *le symbolisme* expressif et dramatique *des cérémonies religieuses.*

342. — Caractères. — Les chants sacrés sont et doivent être :

1° *Expressifs, imprégnés d'idées et de sentiments* RELIGIEUX.

Leur but est d'*enseigner aux fidèles la vérité religieuse* et d'*exciter dans leurs cœurs les salutaires émotions de la piété,* le repentir, la joie spirituelle, l'espérance, etc., selon l'objet particulier de la fête qui se célèbre.

(1) Voyez Dom Kienle, *Théorie et pratique du chant grégorien,* p. 121.

2° *Simples et majestueux.*

Ils répudient sévèrement tout ornement profane, tout ce qui sent le siècle et, par conséquent, bien des choses qui partout ailleurs n'auraient rien de répréhensible ; l'esprit qui les anime, est et doit être le mépris des vanités du monde et l'estime des seuls biens éternels ; leur loi suprême se formule en deux mots : *sancta sancte*.

3° *Populaires.*

Ils sont faits — en partie du moins — pour être chantés par le peuple. C'est ce qui se pratiquait jadis et ce qui devrait encore se pratiquer partout de nos jours.

343. — Mélodie et rythme. — « On peut comparer la mélodie grégorienne à un édifice élevé sur le fondement de l'art antique. » (KIENLE.)

« C'est le texte qui lui donne sa vie intérieure. On peut dire que *le plain-chant est la récitation solennelle d'un texte sacré à l'aide d'une belle modulation* dont les membres organiques, ajustés avec finesse, se meuvent avec grâce et variété.

« LA MÉLODIE et le texte sont unis de la manière la plus intime et se pénètrent l'un l'autre. Le mouvement du texte se répand tout entier sur la parure mélodique dont il est revêtu. Il suit de là que *le principe fondamental du* RYTHME (grégorien) *consiste dans la déclamation du texte*. » (KIENLE, p. 98.)

Entre le rythme grégorien et le rythme de la période oratoire (nos 81, 134 et 207), « l'analogie est si parfaite qu'en expliquant le premier, les théoriciens empruntent aux grammairiens jusqu'aux termes techniques ». (*Ib.*, p. 99.)

Ce qui caractérise ce rythme, c'est la puissance jointe à une grande liberté d'allure. Tout en étant nettement marqué par le sens des paroles, il se plie, avec une souplesse parfaite, à l'expression des sentiments individuels des exécutants. *Il est basé uniquement sur l'accent du mot et sur l'accent de la phrase, il ne connaît d'autres césures ni repos que ceux que marque la ponctuation.*

EXEMPLES : « 1° Spécimen des *morceaux qui sont, à proprement parler, de la prose, mais de la prose fortement rythmée :* LES PSAUMES. Le psaume se compose d'un certain nombre de versets. « On peut considérer chaque verset comme une strophe divisée — à l'instar de la strophe iambique à quatre vers — par une pause au milieu et recevant, à l'aide d'une récitation coulante, un mouvement équilibré dont l'action réciproque complète les parties l'une par l'autre. Dans le chant, les deux finales du verset reçoivent une petite phrase mélodique symétriquement construite, qui aide à régulariser *la cadence*. Chaque moitié se compose d'une série de *pieds métriques* qui se suivent avec une variété sans fin, par groupes de deux, trois, quatre syllabes. » (*Ibid.*, p. 95.)

Dixit Dóminus | *Dómino* | *méo* ||
Séde a | *déxtris* | *méis* |

Remarquez qu'à la coupe rythmique répond la coupe du sens. Chaque verset se décompose

en deux pensées ou en deux membres de pensées qui se répondent. C'est ce qu'on a appelé le PARALLÉLISME, un des caractères saillants de la poésie hébraïque.

2° *Dans les* HYMNES, PROSES, SÉQUENCES et autres morceaux analogues, *la mesure est plus serrée.* Les strophes sont régulières et formées, le plus souvent, de vers iambiques ou trochaïques, avec l'accent du mot comme base unique (n° 88). Cependant un assez bon nombre d'hymnes sont composées sur des mètres classiques. Tels sont l'*Alma Redemptoris* (hexamètres), l'*Iste confessor* (strophe saphique), le *Te Joseph celebrent* (strophe asclépiade), etc.

Mais, *quel que soit le mètre*, DANS LE CHANT, *le texte ne se scande pas à la manière classique :* « il est traité comme de la prose ; il reçoit des mélodies à rythme libre et non métrique ». Voyez KIENLE, *l. c.* p. 91 (1).

344. — Les offices sacrés au point de vue lyrique. — Pour bien apprécier cette poésie si belle et si caractéristique, il faut, après une étude préalable du texte, avoir vu et entendu bien exécuter en entier quelques-uns des principaux offices liturgiques : par exemple *la messe* et les *vêpres* de l'Avent, de Noël, de Pâques, de la Dédicace des églises, etc., — *les matines* du jeudi et du vendredi saints, avec *les lamentations* de Jérémie, — *la bénédiction du cierge pascal*, avec l'*Exultet* et les prophéties, — l'*office des morts*, avec les absoutes et l'incomparable chant *In paradisum*.

Chacun de ces offices est une espèce de *grande cantate sacrée*, ayant pour sujet le mystère ou la vie du serviteur de Dieu que rappelle la solennité du jour. Dans une succession de tableaux d'un effet intense, ils évoquent d'une manière dramatique les leçons qui se dégagent de ces souvenirs. Le chant du prêtre officiant y alterne avec les chants du clergé et le chœur des fidèles.

Le centre de chacune de ces compositions est la messe, et dans la messe, *la consécration*.

On sait que la messe est l'acte par excellence du culte catholique : par le ministère du prêtre, le Dieu Sauveur s'immole en anéantissant par rapport à nous la manifestation de la gloire de son humanité sainte, qu'Il cache sous les apparences du pain et du vin. De plus, Il rappelle d'une manière mystérieuse le sacrifice du Calvaire, en symbolisant l'effusion de son sang par la consécration distincte du pain et du vin : *Hoc est corpus meum — Hic est calix sanguinis mei.*

Tout l'ouvrage converge vers ce point culminant.

LA MESSE *se compose de* TROIS GRANDES PARTIES :

1° LA PRÉPARATION DU SACRIFICE : elle comprend tout ce qui précède

(1) Le P. DEGHEVRENS, S. J. (*Études de science musicale*, t. II et III. Paris, 1899), défend avec beaucoup de vigueur et de talent l'existence d'un rythme *régulier et musical* dans les mélodies grégoriennes telles qu'on les chantait du IVe au XVe siècle. *Sub judice lis est.*

l'offertoire et consiste dans une protestation publique de foi et d'espérance, à l'occasion de la fête du jour.

La pensée dominante que cette fête suggère est exprimée sous des formes diverses dans *les parties changeantes : l'introït, l'oraison, l'épître, le graduel, l'évangile.*

Ces parties changeantes s'enchâssent dans *les parties fixes et non changeantes :* le *Kyrie eleïson,* invocation en langue grecque symbolisant l'union avec l'Église d'Orient — le *Gloria in excelsis Deo,* chant en l'honneur du Messie ; — le *Credo,* acte solennel de foi en la Vérité révélée qui vient d'être proposée dans l'épître et dans l'évangile.

Remarque. — Le graduel est suivi de l'Alleluia. Anciennement celui-ci se prolongeait en des vocalises dans lesquelles s'exhalait l'allégresse spirituelle des fidèles. Peu à peu ces vocalises se transformèrent et devinrent les séquences. Voyez L. Gautier, *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor.* 3e éd. Paris, 1894. Appendice. — Kienle, *l. c.*, p. 180.) L'Église n'en a conservé que cinq choisies parmi les plus belles : *Victimæ paschali* (Pâques).— *Veni, sancte spiritus* (Pentecôte). — *Lauda Sion* (Fête-Dieu). — *Stabat Mater* (Notre-Dame des sept Douleurs). — *Dies iræ* (Messe de Requiem).

2° LE SACRIFICE proprement dit, qui comprend :

A. *L'offertoire :* le prêtre présente par anticipation la victime qui va descendre sur l'autel.

B. *L'immolation :* chant de la préface et du *sanctus ;* — consécration ; — chant de l'oraison dominicale.

C. *La consommation du sacrifice* ou communion.

3° LA CONCLUSION *du sacrifice :* dernières oraisons ; — *Ite, missa est.*

Considérés dans leur ensemble, *les offices de l'année entière forment un cycle parfait :* ils s'enchaînent comme les solennités qui les occasionnent et suggèrent tour à tour toutes les grandes Vérités du dogme et de la morale. (Voyez Dom Guéranger, *L'année liturgique.*)

345. — Les parties lyriques de la Bible sont, outre certains *cantiques,* insérées dans les livres historiques, *les prophéties, les psaumes, l'Apocalypse.* Aucune poésie profane n'est comparable à ces chants inspirés par Dieu, où le sublime de la pensée se revêt d'un langage puissamment coloré et pourtant très simple.

Malheureusement, pour lire la plupart d'entre eux dans le texte original, il faut connaître l'hébreu ; de plus, pour bien les comprendre et partant pour les goûter pleinement, il faut des connaissances théologiques et scripturales considérables.

Les commençants ne pourront donc s'en faire qu'une idée fort incomplète en étudiant.

dans la traduction latine de la *Vulgate*, les passages qui leur sont accessibles et qui d'ailleurs ont été insérés pour la plupart dans la liturgie. Citons notamment :

Le cantique de Moïse après le passage de la Mer Rouge (*Exod.* XV.) — *La Vision d'Ézéchiel* (*Ez.* XXXVII). — *Les lamentations de Jérémie.* — *Les Psaumes* : 50, *Miserere* ; 113, *Benedic anima mea Domino* ; 136, *Super flumina Babylonis*, etc. — Le *Magnificat* (*Luc* I. 46-55.) — Le *Benedictus* (*Luc* I. 68-79). — Voyez encore J. Braet, S. J., *Selecta Poetica*, vol. I. 2e éd. 4e partie.

Parmi les chants liturgiques non tirés de l'Écriture sainte, nous devons une mention particulière au *Te Deum*.

§ 5. — **Le lyrisme moderne.**

346. — Le lyrisme moderne comprend DEUX GRANDES CATÉGORIES DE COMPOSITIONS, aux caractères nettement tranchés :

1° *Les chants* destinés à l'exécution musicale.

2° *Les odes et les élégies*, destinées à la lecture ou à la déclamation.

ARTICLE PREMIER. — *Des chants.*

347. — **Lois du genre.** — Dès que la poésie et la musique s'associent, il est clair que leur action et les moyens qu'elles emploient doivent être combinés en vue de *produire un effet unique ;* celui-ci doit être *le maximum de plaisir esthétique* que l'œuvre est de nature à procurer, étant données les conditions dans lesquelles elle est créée ou exécutée.

Il s'ensuit que *l'expression littéraire de l'idée ne peut pas être étouffée ou déformée par des effets de mélodie ou d'harmonie.* Par conséquent :

1° *Les paroles doivent rester intelligibles.* Or, en fait, bien souvent on ne parvient qu'à grand'peine à les comprendre sans libretto ou même avec ce secours.

2° Si vous composez des paroles sur une mélodie déjà existante ou de la musique sur des vers déjà existants, *les coupes musicales de la mélodie doivent s'accorder avec les coupes des vers.*

3° *Les syllabes accentuées doivent correspondre aux temps forts de la phrase musicale.*

« Malheureusement, les compositeurs ne s'astreignent pas toujours à observer cette règle. Dans la *Sérénade* de Gounod, par exemple, elle est violée d'une façon désagréable : Le texte porte : *Quand tu chantes, bercée, Le soir, entre mes bras, Entends-tu ma pensée, Qui te répond tout bas ?* etc. ; la phrase musicale devrait être coupée après les mots *bercée* et *pensée*. Au lieu de cela, voici comment elle est rythmée : *Quant tu chan — tes bercée le soir — entre mes bras — entends-tu — ma pensée qui te — répond tout bas, etc.* L'effet est d'autant plus cho-

quant qu'il y a deux syllabes muettes, le prénom *te* et la dernière syllabe de *chantes*, qui tombent sur deux notes fortement accentuées. » (O. Riemann, *Mètres lyriques d'Horace*, etc., p. 8.)

348. - Classification. — Les chants lyriques modernes se partagent en deux grandes catégories :

1° Les *compositions chorales*.

2° Les *monodies*, parmi lesquelles on compte les *hymnes religieuses* et les *cantiques*, les *chansons* et les *chansonnettes*.

349. — Les chœurs ont généralement la forme et l'allure d'une *scène dramatique*. Souvent un *récitatif* expose la situation qui fait le fond du sujet ; un *dialogue* s'engage ensuite entre un ou plusieurs groupes de personnages et un ou plusieurs personnages isolés.

Il faut donc appliquer — dans une certaine mesure — à ces compositions *les lois de la poésie dramatique*. (Voyez plus loin n° 364.)

Le mètre employé est, en général, un mélange de strophes et de vers libres.

Ex. : A. de Lamartine, *Cantate pour les enfants d'une maison de charité*. **MF.** 1114, p. 418.

Les compositions chorales peuvent se ramener à DEUX TYPES principaux : *le chœur lyrique et la cantate*.

1. LE CHŒUR LYRIQUE proprement dit a pour objet l'expression d'un grand et noble sentiment.

Ex. : Les chœurs d'*Athalie*, par Racine (1). Prenons comme spécimen le premier d'entre eux (I. 4).

Il est chanté par les jeunes filles qui habitaient le Temple, au matin de la Pentecôte, jour auquel les Hébreux célébraient le souvenir de la promulgation de la loi sur le Sinaï.

En voici l'analyse succincte :

Idée générale : « Reconnaissance à Dieu pour tous les bienfaits dont il nous a comblé ! » Ce *thème* est proposé trois fois : au commencement (vers 1 à 12) ; au milieu (vers 37 à 40) ; à la fin (vers 50 à 64). Le reste du morceau *motive* cette conclusion en énumérant les bienfaits répandus par Dieu sur son peuple :

A. Bienfaits d'ordre naturel (vers 13 à 19) ;

B. Bienfait plus grand, d'ordre surnaturel : la Loi qui commande d'aimer Dieu (vers 20 à 36) ;

---

(1) « Les chants d'*Athalie* sont courts et, ce que j'ose à peine avancer, tant a on dit le contraire, *relativement peu soignés, fond et forme*. » E. Faguet*, *Les grands maîtres du XVII^e siècle*, 4^e éd, p. 211. (Racine.) — MM. Larroumet* (*Racine*, p. 199) et F. Sarcey* (J. Lemaître* *Impressions de théâtre*, 4^e série, p. 53) ont porté le même jugement.

C. Commandement rendu si juste par les faveurs *spéciales* accordées aux Hébreux (vers 41 à 49).

– Voyez encore les chœurs des tragédies de VONDEL, en particulier celui qui termine le premier acte du *Lucifer* : « *Wie is het die zoo hoog geteten*, etc. » et qui est tout simplement sublime.

II. LES CANTATES, ORATORIOS, etc., sont presque un *drame* — ou tout au moins un *tableau dramatique — en raccourci.*

EX. La cantate *Klokke Roelant* (la cloche « Rœlant »), paroles de J. SABBE, musique d'E. TINEL.

Cette composition débute par un *récitatif* : apostrophe au beffroi de la cité gantoise et à la cloche qui en est l'âme et qui symbolise la vie communale. Évocation du passé — Viennent ensuite *trois tableaux :*

I. *Scène d'intérieur : la paix.* Un tisserand travaille près de sa femme et de son enfant et chante le bonheur de la liberté si chèrement conquise.

II. *La guerre* : *A.* La cloche « Roelant » sonne l'alarme et appelle les métiers au combat.

B. Adieux du tisserand à sa femme ; pressentiments sinistres de celle-ci.

C. Combat. Victoire des communiers.

III. *Le triomphe.* Marche de triomphe ; rentrée des vainqueurs dans la cité. Plaintes de la femme du tisserand en apprenant la mort de son époux. Hommage aux héros tombés pour la patrie. *Chœur final* : Que la postérité garde la mémoire des martyrs de l'indépendance nationale et qu'elle veille sur leur œuvre !

— Voyez encore : *Franciscus* (*Saint François*) oratorio pour soli, chœurs, orgue et orchestre : poème flamand de L. DE KONINCK, traduction française d'Emma Tinel, musique d'EDGAR TINEL. L'œuvre comprend trois parties, trois tableaux : I. La vie de saint François, dans le monde et son renoncement. — II. La vie religieuse de saint François. — III. La mort de saint François et sa glorification.

— Du même compositeur, *Godelieve*, paroles de HILDA RAM. — Du Dr H. CLAEYS, les nouvantes cantates bibliques : *De Zondvloed*, *Sennacherib*, *Bethel*, *Samson* (*Gedichten*. Saint-Nicolas, Strybol). — A. SAMUEL, *Christus*, etc.

350. — **Les monodies** se composent généralement d'un certain nombre de *strophes semblables*, qui toutes se chantent sur le même air avec parfois de légères variations.

Dans chaque strophe doit être proposée *une idée frappante*, exprimée avec force dans les derniers vers et préparée par ceux qui précèdent.

Souvent, une même idée dominante est répétée à la fin de chaque strophe, soit en termes identiques, soit avec une légère variante : c'est ce qu'on appelle le REFRAIN.

I. LA MONODIE RELIGIEUSE prend le nom de CANTIQUE. Les paroles, la mélodie et le rythme des chants de cette espèce doivent être pleins de gravité et manifester une émotion vraie, mais contenue. *Tout ce qui évoque d'une*

manière quelconque des idées, des imaginations, des réminiscences mondaines, sensuelles ou frivoles, constitue une inconvenance des plus choquantes.

Ex. : A. de Ségur, Ch. Gounod, *Le ciel a visité la terre.* — M. Cappeau, A. Adam, *Noel :* « Minuit, chrétiens. »

II. Les chants patriotiques ont pour objet l'amour du sol natal. Ils font souvent entendre la note guerrière. Ceux qui traduisent le mieux les aspirations du peuple deviennent *nationaux*. (Cfr. n° 306.)

Tels sont *La Brabançonne* (Jenneval, Van Campenhout).— *God save the Queen* (H. Carey). — *Die Wacht am Rhein* (Max Schneckenburger, Carl Wilhem), etc.

Voyez encore P. Déroulède, *Les chants du soldat*, entre autres *Le bon gîte*. **MF**. 1114.693.

Parfois, sous forme de *ballade*, ils racontent les exploits d'un héros national.

Ex. : J. Mosen, *Andreas Hofer :* « Zu Mantua in Banden ».

D'autres fois encore, ils exaltent la beauté et la richesse du pays, la valeur de ses habitants, etc.

Ex. : Hoffmann von Fallersleben, J. Haydn, *Deutschland, Deutschland über alles !*

L'écueil de ce genre est le chauvinisme.

III. La chanson politique a pour but de répandre les idées d'un part trop souvent, hélas ! d'une faction. Elle est souvent *satirique*.

Ex. : Béranger* *Les souvenirs du peuple*. **MF**. 1114 . 336. C'est une des nombreuses compositions de ce genre par lesquelles ce poète a puissamment contribué à faire persifler la Restauration, à rendre le Bonapartisme populaire et à préparer le rétablissement de l'Empire.

Béranger a le secret d'animer, de dramatiser ses couplets. Ainsi, dans la chanson que nous venons de citer, il met en scène une vieille grand'mère et ses petits enfants. Dans chaque strophe, l'aïeule raconte quelque trait du grand homme ; dans le refrain, les enfants expriment en chœur les sentiments qu'excite ce récit.

— Dans *Le vieux sergent*, le même chansonnier introduit de la manière suivante les tirades dans lesquelles il oppose le drapeau tricolore de Bonaparte au drapeau blanc de la Légitimité :

Près du rouet de sa fille chérie,
Le vieux sergent se distrait de ses maux ;
Et d'une main que la balle a meurtrie
Berce en riant deux petits-fils jumeaux.
Assis tranquille au seuil du toit champêtre,
Son seul refuge après tant de combats,
Il dit parfois : « Ce n'est pas tout de naître ;
» *Dieu, mes enfants, vous donne un beau trépas !* »

Mais qu'entend-il ? Le tambour qui résonne ;
Il voit au loin passer un bataillon ;
Le sang remonte à son front qui grisonne,
Le vieux coursier a senti l'aiguillon.
Hélas ! soudain tristement il s'écrie :
« C'est un drapeau que je ne connais pas !
» Ah ! si jamais vous vengez la patrie,
» *Dieu, mes enfants, vous donne un beau trépas !* »

« Qui nous rendra — dit cet homme héroïque —
» Aux bords du Rhin, à Jemmapes, à Fleurus,
» Ces paysans, fils de la République
» Sur la frontière à sa voix accourus ? etc. »

Le dernier couplet est un vibrant appel au peuple :

Sa fille alors, interrompant sa plainte,
Tout en filant, lui chante à demi-voix
Ces airs proscrits qui, les frappant de crainte,
Ont en sursaut réveillé tous les rois.
— « Peuple ! à ton tour, que ces chants te réveillent !
» Il en est temps, » dit-il aussi tout bas ;
Puis il répète à ses fils qui sommeillent :
« *Dieu, mes enfants, vous donne un beau trépas !* »

Lorsqu'à des paroles émues et vivement colorées se joint un air entraînant, *la chanson devient d'emblée populaire ;* elle est dans toutes les bouches et constitue un *moyen de propagande redoutable,* dont Béranger et bien d'autres n'ont que trop abusé.

IV. LA ROMANCE est le genre lyrique moderne qui se rapproche le plus de l'élégie *grecque* (nº 331). Elle est d'origine espagnole : comme les *romanceros,* elle a souvent *la formule narrative.*

Ex. : A. BESSE DE LARZES. W. MOREAU. *L'Envers du Ciel.*

En général, c'est un petit poème, en strophes régulières, chanté sur un air mélodieux exprimant des sentiments calmes, doux, tendres, délicats et, assez souvent, plaintifs.

Ex. : NETTEMENT, *Près d'un Berceau.* **MF.** III4 . 650. — BÉRANGER*, *Les Hirondelles.* **MF.** III4 . 338. — A. CLESSE, *L'Hirondelle.* Ib.

V. LA CHANSON DE TABLE ou CHANSON BACHIQUE ne doit pas sortir des limites d'une honnête gaîté.

Ex. : Olivier Basselin (1418). *A son nez*. (Vau-de Vire.) — Moineau, *L'eau et le vin*. — A. Clesse, *La Bière*. — E. Baudry, O. Métra, *Le Roi Gambrinus*, etc.

VI. La CHANSONNETTE tient avec humour des *propos gais et doucement satiriques ;* elle raille *finement* les travers, les tics, les manies, les ridicules et montre les choses sous leur aspect plaisant.

Ex. : G. Nadaud, *Bonhomme*. **MF**. III4 . 648, *Carcassonne*. Ib., 649 ; *La Garonne*, *Chauvin*, *Les deux gendarmes*. — Béranger*, *Le roi d'Yvetot*, *A mon habit*. — Désaugiers, *Les inconvénients de la fortune*. **MF**. III4 . 330, *Paris à cinq heures du matin*. Ib., 331.

Quand la chansonnette se fait grivoise ou érotique, elle perd son caractère littéraire (n° 290).

Article 2. — *L'ode et l'élégie.*

351. — Caractère de l'ode et de l'élégie moderne. — Nous avons vu que, *déjà chez les Latins, ces poèmes n'étaient plus destinés à être chantés* : toutefois, ils restaient astreints à des rythmes déterminés, qui leur donnaient en quelque sorte leur physionomie propre et, partant, influaient sur leur composition (nos 335, 336).

L'ode et l'élégie modernes ont secoué ces dernières entraves : *le choix du mètre est libre ;* il n'est plus régi que par la grande loi générale de l'adaptation du rythme à l'idée (n° 323).

Le caractère COMMUN *ou* GÉNÉRIQUE *de ces deux genres* résulte de ce qu'ils ont, l'un et l'autre, pour objet l'*expression poétique d'un sentiment.*

Leur caractère COMMUN *ou* SPÉCIFIQUE provient de la nature de ce sentiment et de la nature de la chose qui le provoque :

1° *L'ode* traduit une émotion *forte,* portée jusqu'à l'*enthousiasme le plus vif*. Son *sujet* doit donc être soit un événement important, soit une pensée noble, sublime, grandiose, et, par le fait même, *d'intérêt plus ou moins général ;* son *allure* est pleine d'élan, de majesté et de puissance.

2° *L'élégie* exprime des *impressions plus personnelles et plus intimes ;* c'est une pièce de confidence, dans laquelle le poète épanche les *joies* et surtout les *douleurs* qui font vibrer son âme.

Remarque. — *L'ode et l'élégie prennent souvent plus ou moins l'allure des genres narratif, descriptif ou dramatique.* Mais ce ne sont là que des moyens pour *amener* ou *encadrer la partie lyrique* du morceau ; *au fond l*

poète exprime par la bouche des personnes qu'il met en scène, ou à l'occasion des faits qu'il rapporte, *ses propres impressions.*

Ex. : La duchesse de Fleury, fille du duc de Coigny, enfermée pendant la Terreur dans la même prison qu'André Chénier, laisse échapper devant lui cette parole poignante : « Je ne veux pas encore mourir ! » Le poète en est vivement ému et en fait le sujet de son élégie *La jeune captive.* **MF.** III 4. 288. Voyez encore A. Soumet, *La pauvre fille.* — Lamartine. *Le chrétien mourant.* **MF.** II 5. 407. — J. Reboul, *L'ange et l'enfant.* **MF.** III 4. 443.

352. — **L'ode pseudo-classique** (n° 301). L'ode est peut-être le genre littéraire qui, au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, s'est ressenti le plus des erreurs de la fausse Renaissance. En effet, plus que toute composition, elle exige l'absolue sincérité et le naturel (n° 323). Or, l'école dont Boileau fut le chef et le législateur, la transformait en pastiche ; elle allait jusqu'à faire du « saut lyrique » un « effet de l'art », c'est-à-dire un procédé, une ficelle !

Les théories de Boileau sont *exposées* dans son *Discours sur l'ode* et *appliquées* par lui-même dans son *Ode sur la prise de Namur.* « J'ai tâché, dit-il, de faire une ode en français à la manière de Pindare, c'est-à-dire pleine de mouvements et de transports, où l'esprit *paraît* plutôt entraîné du démon de la poésie que guidé par la raison... J'ai pris pour sujet la prise de Namur, comme la plus propre à échauffer *l'imagination* d'un poète. *J'y ai jeté, autant que j'ai pu, la magnificence des mots* (!!), et à l'exemple des anciens poètes dithyrambiques j'y ai employé les figures les plus audacieuses, jusqu'à y faire un astre de la plume blanche que le roi porte ordinairement à son chapeau et qui est, en effet, comme une espèce de comète fatale à nos ennemis, qui se jugent perdus dès qu'ils l'aperçoivent. »

Et voilà ce qu'on appelait « imiter les anciens » !

Cependant il est arrivé à plusieurs des lyriques du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle d'exprimer avec bonheur des sentiments *vrais.* Ce fut lorsque, reniant pratiquement leurs principes, ils s'inspirèrent de leurs convictions religieuses chrétiennes.

Voyez J.-B. Rousseau, *Aveuglement des hommes.* **MF.** III 4. 177. — Lefranc de Pompignan, *Grandeur de Dieu dans ses œuvres.* Ib., 219. — Lebrun, *Ode sur la ruine de Lisbonne.* Ib., 45. — Gilbert. *Le jugement dernier.* Ib., 265.

353. — **L'ode dans le lyrisme contemporain.** — Un des services qu'a rendus l'école romantique (n° 302), ça été de rétablir *la vraie notion du lyrisme,* entièrement faussée par les classiques de la décadence.

Dans la préface de 1822 à ses *Odes et Ballades,* Victor Hugo leur reprochait bon droit « la froideur et la monotonie ». Avec non moins de justesse, dénonçait, comme *causes de ces défauts :*

Quant au FOND, *le manque d'inspiration.*

On faisait consister, disait-il, « le mouvement de l'ode *dans les mots* plus que *dans les idées* » ; on abusait « des apostrophes, des exclamations, des prosopopées et autres figures

véhémentes, moyens de chaleur qui glacent lorsqu'ils sont trop multipliés, et étourdissent au lieu d'émouvoir ».

Quant à la FORME, *l'emploi des couleurs usées et fausses de la mythologie païenne.*

Le réformateur rappelait en même temps ces *principes*, que l'on avait perdus de vue, et que, *par une fâcheuse inconséquence, il oublia trop souvent lui-même* :

1° *Le poète doit traiter des sujets actuels*, capables de l'émouvoir réellement.

« Qu'il solennise, par exemple, les principaux souvenirs de notre époque, qui peuvent être des leçons pour les sociétés futures » ; qu'il cherche la source de son inspiration dans le christianisme et dans l'amour de la patrie.

2° « La poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes » (1) ; partant « *la composition doit être assise sur une idée fondamentale qui soit appropriée au sujet* ».

3° *Dans l'ode historique*, — c'est-à-dire dans l'ode dont un événement historique est le sujet ou l'occasion — *le développement de l'idée maîtresse doit s'appuyer*, dans toutes ses parties, *sur l'événement.*

4° « *Il faut jeter dans l'ode quelque chose de l'intérêt du drame* et lui faire parler ce langage austère, consolant et religieux, dont a besoin une vieille société qui sort encore toute chancelante des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie. »

Ex. : V. Hugo*, *Napoléon II*. **MF**. 1114 . 526. Cette ode, composée en 1832, a été inspirée par la mort de l'unique descendant de Napoléon 1er, survenue à cette époque. Cet événement rappelle au poète les espérances que le grand conquérant avait fondées sur son fils, espérances qui ont été cruellement déçues. De là l'*idée maîtresse* du poème — *vérité générale* appliquée à un *fait particulier* : « L'avenir est à Dieu, à Dieu seul ».

Développement : I. Le poème débute par un tableau saisissant. Napoléon, ivre d'orgueil et de joie, montre aux peuples son héritier nouveau-né et s'écrie : « L'avenir est à moi ! »

II. Dans une apostrophe véhémente, le poète réplique à l'empereur : « L'avenir est à Dieu » et, dans une espèce de prophétie, il lui dévoile les terribles désenchantements que l'avenir lui réserve. Comparez l'ode d'Horace *Pastor cum traheret* (n° 323).

III. Enfin, il montre la consommation du désastre : la grande défaite, la captivité du père et du fils, leur mort. Les réflexions finales : « O révolutions, j'ignore, etc. » sont des longueurs : elles n'ajoutent rien qui vaille la peine d'être dit. L'ode aurait gagné à leur suppression.

---

(1) C'est-à-dire que, si l'idée n'est pas poétique, la forme ne peut l'être (n° 290. III).

Ce même défaut s'observe dans beaucoup de productions lyriques de notre époque. Souvent poète, au lieu de dominer son sujet et son cœur, est dominé et entraîné par eux.

Remarque. — Il est intéressant d'étudier l'évolution de la pensée de V. Hugo dans les diverses poésies que lui a inspirées le souvenir de Napoléon : 1822. *Bonaparte* (*Odes*, Livre I). — 1823. *A l'Arc de triomphe* (*Odes*, Livre II). — 1825. *Les Deux îles* (*Odes*, Livre III). — 1827. *La colonne de la place Vendôme* (Ib.) — 1830. *A la colonne* (*Chants du crépuscule*). — *Le retour de l'empereur* (*La légende des Siècles*, XLVIII) *L'expiation* (*Les châtiments*, Livres XIII.)

Autres exemples : V. Hugo*, *Louis XVII*. **MF**. II⁵ . 495. — *Moïse sur le Nil*. Ib., 497. — *A l'Arc de triomphe* (*Voix intérieures*, IV). — *Sunt lacrimæ rerum* (Ib., II). — G. Kurth, *Le festin de Balthazar*. **MF**. II⁵ . 626. — C. Delavigne, *Le jeune diacre*. **MF**. II⁵ . 439. — Lamartine*. *Bonaparte*. **MF**. III⁴ . 414. — Malherbe, *Dégoût des grandeurs périssables*. **MF**. III⁴ . 9.

Longfellow : *Carillon, the Belfry of Bruges*, etc. — Dr H. J.-A.-M. Schaepman (1844 † 03) : *Napoléon* III agonise à Chislehurst. Vrai Sphinx, il garde toujours son masque impénétrable. Soudain on le voit tressaillir pour la première fois. C'est qu'*en larges tableaux* surgit devant lui son enfance et sa jeunesse, son avènement au trône... *Toute sa vie défile*.., A la fin ses lèvres remuent. Qu'a-t-il dit ? A-t-il ricané ? A-t-il imploré son pardon ? Ses traits se figent. Sphinx il est resté jusque dans la mort. »

La conception d'*Aya Sofia* (Sainte Sophie de Constantinople), du même poète, n'est pas moins originale et belle. Le temple profané évoque une *série de visions* où se déroulent tous les événements dont il fut témoin.

Trop souvent d'ailleurs Hugo et son école tombent dans *l'enflure* et le *pathos*.

354. — Étude comparée des élégies modernes. — I. *Les élégies du XVII^e siècle et celles du XVIII^e manquent en général de souffle et d'originalité ;* elles ne s'inspirent guère du sentiment vrai de la nature et sont maintes fois gâtées par les fictions de la mythologie païenne. (Voyez n° 145.)

Ex. : J.-B. Rousseau, *A Philomèle*. **MF**. III⁴ . 181. — A. Chénier, *Aux muses*. **MF**. III⁴ . 286.

Cependant certains de ces chants sont dictés par une émotion sincère et communicative. Ex. : Malherbe, *Consolations à M. du Perrier*. — Millevoye*, *L'anniversaire*. **MF**. III⁴ . 340. — Gilbert, *Adieux à la vie*. **MF**. III⁴ . 268. — Le Franc de Pompignan, et Malfilatre, *Super flumina Babylonis* **MF**. III⁴ . 222 et 223 (1).

II. *La véritable ère de l'élégie moderne est le XIX^e siècle.* Celui-ci est

(1) « Les rares accents lyriques que l'on ait entendus résonner dans notre poésie classique, et dans quelques paraphrases des *Psaumes* qu'on les trouve. » F. Brunetière, *L'évol. de la poés. lyr.*, t. I, p. 115.

marqué par l'exubérance malheureusement maladive de la poésie personnell

1° *L'émancipation du moi* dégénère en *égotisme*.

Une foule de poètes entretiennent le public de choses qui ne peuvent l'intéresser, par qu'elles concernent trop exclusivement leur propre vie privée.

2° Les sentiments qu'ils expriment sont souvent peu louables.

Leurs *thèmes ordinaires* sont les plaintes d'une mélancolie malsaine, (poésie poitrinaire) le doute (A. DE MUSSET*. *Rolla*, *L'espoir en Dieu*. **MF**. III4 . 583) — le pessimisme (Id., *nuit de mai*. **MF**. III4 . 575) — les plaisirs honteux du sensualisme (TH.GAUTIER*, *Poésies*. A. DE MUSSET*, *id.*), etc.

3° Leurs poèmes sont souvent *mal composés*.

L'imagination et la sensibilité, insuffisamment dominées par la raison et la volonté, s'échappent en divagations brillantes qui relevent du talent, voire du génie mal équilibré.

III. *Le maître du genre est* A. DE LAMARTINE*.

Méditations poétiques, 1820. — *Nouvelles méditations*, 1823. — *Harmonies poétiques religieuses*, 1830. (Cfr G. LANSON*, *Hist. de la litt. franç*., pp. 934-938. F. BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poésie lyrique*, t. I., pp. 105-140.)

Voyez en particulier dans les *Méditations* : *L'isolement*. — *Le soir*. — *L'immortalité*. **MF**. II5 402. — *La prière*. **MF**. II5 . 404. — *Le lac*. — *L'automne*. **MF**. III4 . 412. — *Le chrétien mourant*. **MF**. II5 . 407. — *Le crucifix*. **MF**. II5 . 408. — Dans les *Harmonies* : *Le chêne*. — *Le tombeau d'une mère*. — *Le génie dans l'obscurité*. — *La voix humaine*. — *Le solitaire*.

CARACTÈRE DES ÉLÉGIES DE LAMARTINE : 1° *La vérité* : elles sont « vécues ».

Ce sont, dit-il lui-même, « des poésies réelles et non feintes, qui sentent moins le poète que l'homme même, *révélation intime et involontaire de ses impressions de chaque jour*, pages de sa vie intérieure, inspirées tantôt par la tristesse, tantôt par la joie, par la solitude ou par le monde, par le désespoir ou l'espérance, dans ses heures de sécheresse et d'enthousiasme » (*Harmonies*. Avertissement, 1830.)

2° *L'élévation* de la pensée.

3° Souvent *un* CERTAIN *vague* qui sied bien aux rêveries d'une âme mélancolique et qui d'ailleurs, loin de dérouter l'imagination, permet au lecteur de fixer et de préciser chaque objet en l'adaptant à ses propres souvenirs.

C'est que ce vague n'existe pas dans la *vision* du poète, mais seulement dans *son expression* voilée *un peu* et rendue vaporeuse à dessein. Ainsi, les paysages ne sont pas arrêtés ; au

nom propre n'indique *où* ils ont été vus, mais tout l'ensemble fait sentir qu'ils ont été réellement vus *quelque part* et ne sont pas imaginaires.

Ex. : Lisons *l'isolement :* une montagne, un vieux chêne, un fleuve, un lac, des bois, une église gothique, un crépuscule, un angélus, où situer tout cela dans l'univers ? »

« Dans la suite,

Un seul être vous manque et tout est dépeuplé :

quel est cet être ? Par quel lien tenait-il à l'âme du poète ? » (G. Lanson, *l. c.*, p. 937).

Remarquez la différence entre les effets du *vague dans la description*, et les effets du vague *tel que Lamartine le fait régner dans l'expression du sentiment.* (Cfr. nos 71, 130, 131, 133 et 320).

4° *Une magie incomparable dans la mélodie et dans le rythme* toujours doux, gracieux et un peu plaintif (cfr n° 103).

CHAPITRE III

LA POÉSIE DRAMATIQUE

355. — **Le drame** (1), dans l'acception la plus large de ce terme, est *un dialogue* POÉTIQUE *reproduisant une* ACTION.

Les compositions de cette nature se partagent en plusieurs groupes que séparent des différences profondes. Ce sont : *la tragédie, le drame, l'opéra* et *la comédie.*

Avant de rechercher leurs caractères particuliers, arrêtons-nous aux *faits les plus généraux* : ils nous révéleront *la nature même du genre dramatique.*

§ 1er. — Du drame en général.

356. — Tout drame étant, en dernière analyse, la représentation d'une action, il y a lieu de se demander d'abord : *En quoi consiste cette représentation ? De quels moyens dispose-t-on pour l'effectuer ?*

Ensuite, *comment l'action dramatique doit-elle être conçue ?* L'a-t-elle été toujours de la même manière ?

Enfin, quelle est l'*ordonnance extérieure de la représentation ?*

(1) De δράω = agir.

ARTICLE PREMIER. — *La représentation dramatique.*

357. — Les moyens de représentation dont dispose le dramaturge sont :

1° LE JEU DES ACTEURS, c'est-à-dire leurs discours, dialogues, chants, mouvements et actes, vrais ou simulés.

2° LES MACHINES ET ARTIFICES SCÉNIQUES, à savoir :

A. *Les décors*, qui reconstituent le lieu où la scène est censée se passer.

L'art de *la perspective théâtrale* remonte à l'époque des grands tragiques grecs (v^e^ siècle avant J.-C.). Déjà alors, outre le décor du fond, il y avait des décors latéraux, peints sur les faces des *périactes* (περίακτοι, prismes triangulaires qui tournaient sur des pivots.

Réduite pendant le XVII^e^ siècle à un paysage banal et invariable (un palais, un portique, un jardin), la décoration théâtrale a reçu depuis, les plus grands perfectionnements.

B. *Les trucs* à l'aide desquels on produit les *changements à vue* et les *illusions* les plus surprenantes.

On donne ainsi le spectacle d'un orage, d'un incendie, d'un lever de soleil, de spectres, d'êtres aériens qui s'élèvent de terre, planent dans les nuages et redescendent sur le sol, etc.

Les Grecs se servaient déjà de pareilles machines (ἀἰώρημα, μηχανή) pour élever les dieux en l'air (θεοὺς αἴρειν) et pour les déposer sur la scène (θεοὺς καταγειν). Ainsi, dans le *Prométhée* d'Eschyle, le chœur des Océanides semblait descendre des cieux.

C. *Les costumes*, les *masques* (théâtre antique) et le *grimage* ou *maquillage* (théâtre moderne).

Dans la tragédie antique, le costume était arrangé de manière à « donner aux personnages une sorte de majesté religieuse. De longues tuniques talaires, ornées de bandes et de broderies, d'amples manteaux à larges plis, qu'on pouvait draper de plusieurs façons, des manches flottantes, de hautes chaussures, des tiares et des diadèmes. On grandissait l'acteur artificiellement (le *cothurne* relevait sa taille d'une dizaine de centimètres, on le grossissait même à l'aide de coussins, pour le rendre plus imposant, et sans doute aussi pour que sa taille fût moins disproportionnée avec l'immensité du théâtre ». (M. CROISET, *l. c.*, p. 89.)

Le *masque* (πρόσωπον) reproduisait les traits *traditionnels* du personnage dont l'acteur jouait le rôle. « Si l'usage du masque supprimait les jeux de physionomie, il avait l'avantage de supprimer aussi les défectuosités du visage de l'acteur... Et peut-être, après tout, ne fallait-il pas beaucoup plus de complaisance de la part du public pour animer ce visage coloré qui laissait paraître l'éclat des yeux et qui permettait de deviner le frémissement des lèvres, qu'il ne nous en faut à nous pour ne pas voir les perruques, les fausses barbes et tout le placage artificiel qui les accompagne. » (M. CROISET, *l. c.*, p. 88.) « Grâce à l'éloignement, dit fort bien M. Patin, ces masques semblaient perdre quelque chose de leur immobilité. »

De plus, grâce au masque : 1° un même acteur pouvait remplir successivement plusieurs

rôles dans une même pièce ; 2° le théâtre pouvait se passer d'actrices pour interpréter les rôles féminins ; 3° la voix était renforcée par l'effet des lames d'airain qui garnissaient l'ouverture buccale.

Le *costume de choreute* variait naturellement selon les pièces. Dans certaines tragédies, il comportait un arrangement plus ou moins fantastique (Erinnyes, Bacchantes, etc.). Voyez M. Croiset, *l. c.*, pp. 75, 76.

Dans *le drame satyrique*, les choreutes représentaient des satyres et « paraissaient devant le public avec un masque pourvu d'une longue barbe, le corps étroitement enserré dans un maillot collant, les reins ceints d'une peau de chèvre, avec un nébride sur l'épaule. Le peuple les appelait d'un nom trivial, « les boucs, τράγοι ». (M. Croiset, *l. c.*, p. 397.)

Enfin, *dans la comédie*, au-dessus d'un maillot analogue (σωμάτιον), ils portaient des vêtements emblématiques, qui rappelaient plus ou moins la qualité des êtres mis en scène. Ainsi les guêpes d'Aristophane avaient pour insigne la finesse de leur taille et la longueur de l'aiguillon qu'elles trainaient derrière elles. (Voyez *ibid.*, p. 480.)

3° L'ACCOMPAGNEMENT DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Chez les Grecs, l'instrument employé à cet effet était la flûte (αὐλός, n° 325).

« Le flûtiste dramatique ne faisait pas uniquement office d'accompagnateur ; parfois il exécutait aussi des *soli* (διαύλιον). Dans *Les Oiseaux* d'Aristophane, par exemple, un solo de flûte imitait le gazouillement du rossignol caché dans les taillis. » (O. Navarre, *Dionysos*, p. 210.)

Remarques. – 1. *Le jeu des acteurs doit toujours être le moyen principal.* La musique, le chant, la danse, le spectacle et la mise en scène doivent lui être rigoureusement subordonnés et ne servir qu'à le mettre en relief. Dès que cette loi est méconnue, le drame perd de son caractère artistique et s'abaisse au rang d'amusement des yeux et des oreilles.

2. Quant à la VÉRITÉ HISTORIQUE DE LA MISE EN SCÈNE, *au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, on s'en souciait peu.*

« Je me souviens, dit Voltaire, qu'autrefois l'acteur qui jouait Polyeucte, avec des gants blancs et un grand chapeau, ôtait ses gants et son chapeau pour faire sa prière ; Sévère arrivait le chapeau sur la tête et Félix l'écoutait le chapeau bas. »

A la suite de Goethe et de Schiller, les romantiques accomplirent sur ce point une réforme complète.

Pour se mettre à même de reproduire fidèlement le lieu de la scène, les costumes, les mœurs, etc., plusieurs dramaturges ont été visiter le pays où ils plaçaient l'action de leur pièce. Les indications fournies par eux sur le lieu de la scène, en tête de chaque acte et de chaque tableau, sont aussi minutieuses qu'exactes.

358. — Les conventions dramatiques. — Le drame repose nécessairement sur un certain nombre de conventions *tacites* conclues entre l'auteur et les spectateurs et ayant pour objet *la substitution de la fiction à la réalité*, notamment :

1° Des *acteurs* — personnages simulés — aux personnes qui ont réellement accompli l'action reproduite sur le théâtre.

2° D'une *scène* artificielle et changeante à l'endroit où les événements se sont passés.

3° Dans l'hypothèse que le sujet soit exotique — de la *langue de l'auteur* à l'idiome qu'ont parlé les personnages mis en scène.

4° Souvent, des *vers* à la prose.

Ce dernier point est une conséquence du caractère *poétique* du drame (n° 295).

La connexion naturelle du rythme avec l'expression du sentiment rend même l'*emploi du vers en quelque sorte obligatoire dans les parties sentimentales ou lyriques* (n° 332).

Cette même connexion donne lieu, dans les scènes très mouvementées du drame en vers, à la STICHOMYTHIE (στίχος - μῦθος, στιχομυθία), « forme de dialogue singulièrement frappante) tout à fait comparable à un assaut d'armes, puisque le vers y répond au vers comme une riposte instantanée répond à une attaque... Quelquefois, au lieu de procéder vers par vers, le dialogue procède par demi-vers, quelquefois, au contraire, par groupe de deux vers ». (M CROISET.)

EX. : CORNEILLE, *Polyeucte*. IV. 3.

Pauline : Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas.
Polyeucte : Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas.
Pauline : C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire !
Polyeucte : C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.
Pauline : Imaginations !
Polyeucte : Célestes vérités, etc.
Voyez encore, *ibid* II. 6.
Néarque : Où pensez-vous aller ?
Polyeucte. Au temple où l'on m'appelle, etc.

359. — L'Illusion dramatique et la vraisemblance. — Le spectateur se soustrait volontairement à la réalité ambiante et se laisse absorber par la contemplation du monde imaginaire dans lequel le dramaturge le transporte ; il se complaît dans le mirage projeté devant lui ; mais *il exige que rien, sur la scène, ne vienne gêner son* ILLUSION. Dès que, par une maladresse de l'auteur, la fiction se dévoile et vient le rappeler à la réalité, il éprouve une espèce de *désenchantement* et sa jouissance esthétique est gâtée. *La représentation doit donc sembler vraie*, NATURELLE. Il faut que le spectateur s'explique tout ce

qui se passe sur la scène ; les entrées, les sorties, les coups de théâtre, les renversements de situation, etc., doivent être motivés.

Les acteurs ne peuvent rien dire ou faire qui leur enlève l'apparence du personnage dont ils jouent le rôle. Ils *ne doivent* donc *jamais s'adresser directement au public* ni avoir l'air de parler à son intention.

LE MONOLOGUE n'a rien de contraire à la vraisemblance, pourvu qu'il se produise uniquement lorsque les personnages sont représentés sous le coup d'une émotion un peu forte. En effet, en pareil cas, on s'oublie facilement au point de parler à mi-voix et même tout haut, sans s'adresser à un interlocuteur.

Ex. CORNEILLE, *Polyeucte*, III. 1. *Pauline* : Que de soucis flottants, etc. — H. DE BORNIER, *La fille de Roland*, III. 7. *Ganelon* : Non, non, je n'irai pas, etc.

L'APARTÉ est un monologue très court :

Ex. : H. DE BORNIER, *La Fille de Roland*. II. 6. *Ragenhardt*, à part, après avoir remarqué visiblement l'attitude d'Amaury (Ganelon) :

Comme le comte est pâle ! . . . Étrange chose,
Il évite les yeux du duc . . . Pour quelle cause ?
Observons de plus près.

Il s'approche lentement d'Amaury, qui se sentant observé, se retourne avec un regard terrible et dit :

Que veux-tu, Ragenhardt ?

Ragenhardt, à part, en reculant :

Je ne me trompe pas ; c'est le même regard.

ARTICLE 2. — *L'action dramatique.*

360. — Une action dramatique est un enchaînement d'actes, qu'un ou plusieurs personnages accomplissent sous l'empire d'une suite plus ou moins mouvementée de situations ou d'incidents, et qui convergent tous vers un événement final.

Un *personnage* est un être intelligent, conscient et libre (Dieu, ange, homme) ou supposé tel (les grenouilles et les oiseaux dans les comédies d'Aristophane).

Tout personnage a un *caractère* propre, c'est-à-dire un ensemble de qualités bonnes ou mauvaises, qu'il accuse et dessine naturellement par sa façon d'agir.

Une *situation* est un ensemble de circonstances dans lesquelles se trouvent un ou plusieurs personnages. — Un *incident* est un fait imprévu qui vient modifier une situation. — *Situations* et *incidents* sont *dramatiques*, lorsqu'ils sont de nature à provoquer l'action des personnages.

Telle est l'action dramatique considérée en soi.

Mais *comment faut-il la concevoir en vue de la représentation !*

Ce problème a été résolu de bien des manières.

Les principales sont : *la conception vulgaire ou bourgeoise*, *la conception shakespearienne ou ultra-réaliste* et *la conception classique ou idéaliste*.

361. — La conception vulgaire ou bourgeoise a été très bien exposée par Francisque Sarcey* (1).

« Qu'est *essentiellement* une pièce de théâtre ? » se demande-t-il. Et il répond : « C'est une *action* représentée par des hommes qui *agissent* (*acteurs*), sur des planches, à dessein de retenir quinze cents spectateurs entre quatre murs pendant trois heures *sans qu'ils aient envie de s'en aller* ».

Cette action « devra donc être combinée avec assez d'art pour *éveiller, suspendre, ranimer, satisfaire de toutes les manières possibles la curiosité, et* L'INTÉRÊT DE CURIOSITÉ SERA LE FOND MÊME DU PLAISIR DRAMATIQUE ».

En conséquence « la pièce de théâtre sera *avant tout une intrigue* bien faite ». Cette intrigue devra être bien claire, quoique assez compliquée pour que l'intérêt de curiosité ne tombe pas ; elle devra être précise et nettement marquée en ses phases principales et en ses points culminants, on pourrait dire rythmée, afin que le spectateur ait la sensation qu'il avance, approche de la crise principale, enfin qu'il approche du dénouement. »

En exprimant ces idées, Sarcey ne faisait qu'exposer l'*opinion du grand public*. Il était encore d'accord avec elle lorsqu'il avouait qu'un mélodrame « bien fait » ou un vaudeville « bien fait » lui plaisaient plus qu'un œuvre littéraire ou artistique où l'intérêt de curiosité était faible.

Faut-il le dire ? En matière d'art, le grand public est un pauvre juge.

362 — La conception shakespearienne ou ultra-réaliste. — Comme l'a fait remarquer Shlegel, toutes les pièces de Skakespeare (2), comédies, tragédies et drames historiques, sont de même nature : elles ont pour objet *la peinture du cœur humain, de ses passions et de ses mouvements*.

De l'aveu unanime, Shakespeare est *un incomparable connaisseur d'hommes*, et cette connaissance il la doit à l'observation directe jointe à la réflexion.

Le choix du sujet et la vraisemblance des événements mis en scène le préoccupent fort peu. Il prend les faits tels qu'il les trouve relatés dans l'histoire, les chroniques, les romans : ce qu'il cherche, ce qui l'attire, ce qui l'absorbe, ce sont *les situations et les caractères*.

(1) Voyez PETIT DE JULLEVILLE*, *l. c.*, t. VIII, pp. 379-381.

(2) William Shakespeare, né en 1554, mort en 1616.

Tel homme, avec tel tempérament, telles habitudes, telles inclinations, comment se comporte-t-il en telles circonstances, et pourquoi ? Quelles sont ses pensées, ses desseins, ses impressions, ses fluctuations, ses paroles, ses actions ? Voilà le problème que s'est posé le grand poète anglais et dont son théâtre exige la solution.

Ex. : *Macbeth*. Ce drame se résume en deux mots : usurpation criminelle ; conséquences fatales qu'elle entraine. Macbeth, général de Duncan, roi d'Écosse, remporte la victoire sur un rebelle redoutable, Macdonald. A ce moment trois sorcières viennent le saluer et lui prédisent qu'il sera roi, tandis que son compagnon Banquo, sera, non pas roi, mais père de rois. — *Cette perspective allume dans le cœur de Macbeth une ambition que sa femme excite et entretient. Pour ceindre la couronne, il tue* lâchement et hypocritement Duncan, son maitre et son bienfaiteur ; pour la garder, *il assassine* Banquo et tente, mais en vain, d'assassiner aussi le fils de ce général, son ami. Il finit par soulever tout le peuple par ses exactions et périt dans la lutte.

La genèse de l'ambition d'abord, puis du crime, leur développement, les crimes nouveaux qu'ils font commettre, les remords, l'inquiétude, l'aveuglement qu'ils engendrent sont burinés avec une vérité et une puissance saisissantes.

Dans la *composition* et dans *la mise en scène*, Shakespeare ne connait *ni maitres, ni règles*. Aussi ses œuvres ont-elles, avec les avantages de l'originalité, de graves défauts résultant du manque de culture. Ce sont de vrais sauvageons. Leurs *caractères extérieurs saillants* sont :

1° Le changement perpétuel du lieu de la scène.

Ex. : Au premier acte de *Macbeth*, les quatre premières scènes se passent à *divers* endroits de Forres et des environs, la scène 5 à Inverness, au château de Macbeth, etc.

2° De déconcertantes invraisemblances.

Ex. : *Ibid*. V. 4 à 6, comment la forêt de Dunsinane *marche*.

3° Le mélange du tragique, du merveilleux et du comique, qui souvent dégénère en plate bouffonnerie.

Ex. : *Ibid*. II. 3. Entre deux scènes de meurtre, le monologue grotesque du portier et sa conversation avec Macduff et Lennox. I. 1 et 3 ; IV. 1. Les sorcières — III. 4. Le spectre de Banquo.

4° Le réalisme poussé jusqu'à l'excès.

Ex. : L'action est encombrée d'une foule de menus faits qui n'ont avec elle aucun lien logique. Les valets et en général les hommes du peuple tiennent un langage aussi grossier que coloré, etc.

5° La puissance dans l'expression des passions — souvent la boursouflure et le pathos.

Ex. : *Ibid.* II. 1. 2. Macbeth et sa femme avant l'assassinat de Duncan. — V. 1. Somnambulisme et remords de Lady Macbeth.

363. — La conception classique ou idéaliste. — En apparence rien de plus dissemblable que le théâtre de Shakespeare et le théâtre classique. Au fond cependant, si l'on fait abstraction des particularités qui tiennent aux temps et aux pays, on en vient à reconnaître qu'une seule différence radicale les sépare : *les classiques idéalisent l'action ; Shakespeare ne l'idéalise pas.*

Qu'est-ce qu'idéaliser l'action ?

C'est modeler sa représentation, non pas sur des scènes vues en réalité, mais sur des scènes imaginaires, dans lesquelles la réalité observée est plus ou moins modifiée et transformée.

En fait, chez les classiques, *cette transformation est triple :*

1° L'action est *simplifiée.*

Dans la vie réelle, toute action est *mêlée* à d'autres actions et à une foule de menus faits avec lesquels elle n'a aucun rapport naturel. Le poète classique se la représente débarrassée de ces éléments étrangers.

2° *Le caractère* de l'action *est mis en relief.*

Ainsi dans les événements qui lui ont inspiré *Athalie*, Racine a vu la lutte triomphante de l'innocence opprimée appuyée sur Dieu, contre l'injustice armée de toute la puissance humaine. Ce caractère il l'a fait ressortir davantage en combinant à cet effet les scènes les incidents.

Par *une* conséquence naturelle, le poète classique *ennoblit les caractères et embellit l'action il bannit tout détail grossier, choquant, vulgaire ;* en particulier *il évite d'ensanglanter la scène* (1).

Ainsi, dans Corneille (*Horace*, IV. 5), le jeune Horace, outré des imprécations de Camille, met l'épée à la main et « poursuivant sa sœur qui s'enfuit », s'écrie :

C'est trop ! ma patience à la raison fait place :
Va dedans les enfers plaindre ton Curiace !

La jeune fille est blessée, mais « derrière le théâtre ». On l'entend gémir :

Ah ! traitre !..

Horace revient alors sur la scène, en disant :

(1) Voyez Horace, *Ad Pisones*. 17-180 ; Boileau, *Art poétique*. III. 47-54.

Ainsi reçoive un châtiment soudain
Quiconque ose pleurer un ennemi romain.

Shakespeare ignore cette réserve ; *il multiplie les meurtres sous les yeux des spectateurs.* Son exemple a été suivi par la plupart de nos contemporains.

Voyez Victor Hugo* *Lucrèce Borgia* (acte III, *Ivres-morts*, scène I). — Voyez encore F. Coppée* *Severo Torelli* (V. 6). Au moment où Severo va frapper son père, Donna Pia, sa mère, surgit soudain de derrière un pilier, et tue le tyran ; puis du même poignard, elle se transperce le cœur.

3° *La marche des événements est régularisée.*

Dans la réalité il y a des longueurs, des points d'arrêt, puis des heures où tout se précipite. Sur le théâtre classique dès l'abord l'action s'engage, puis avec une progression continue, elle s'avance jusqu'à ce qu'elle soit entièrement terminée : elle a, comme dit Aristote, « un commencement, un milieu et une fin ».

Article 3. — *Ordonnance du Drame.*

364. — Les parties du Drame et son Unité. — Matériellement, un drame se compose d'un certain nombre d'actes, le plus souvent de trois, quatre ou cinq. Chaque acte comprend plusieurs **scènes.**

Les classiques appellent *scènes* les parties de la représentation où les mêmes personnages restent en présence. Dès qu'un d'entre eux se retire, ou qu'un autre survient, la scène change.

D'après Aristote (1), ces scènes et ces actes doivent être ramenés à l'*unité intime* qui caractérise le *tout vivant* (Cfr. n° 120).

En quoï consiste cette UNITÉ ?

Au XVII^e^ siècle, on était très rigoureux sur ce point. On exigeait **les trois unités** *de lieu, de temps et d'action.*

Qu'en *un lieu*, qu'en *un jour*, *un seul fait accompli*
Tienne, jusqu'à la fin, le théâtre rempli.
(Boïleau, *Art poët.* III. 45).

En vérité, *seule, l'unité d'action est essentielle.*

L'unité d'action requiert que l'action, telle qu'elle est représentée, ait *un vrai commencement, un vrai milieu, une vraie fin* (2).

(1) *Poétique*, VIII : μίμησις πράξεως μιᾶς καὶ ὅλης.
(2) Aristote, *Poétique*. VIII.

Il en sera ainsi lorsque le 1er acte forme une vraie *exposition*, le dernier un vrai *dénouement*, et les actes intermédiaires un vrai *nœud*.

I. L'EXPOSITION doit remplir une double tâche :

1° *Orienter le spectateur* en le renseignant sur l'objet de l'action, sur les principaux personnages, sur le moment précis, sur le lieu de la scène, bref, sur tout ce qui lui importe de savoir pour suivre la représentation.

2° EN MÊME TEMPS, *engager l'action, la nouer*, c'est-à-dire poser nettement le problème qui sera résolu par le dénoûment, faire entrevoir l'alternative qui tiendra le spectateur en suspens jusqu'au bout.

Les personnages doivent donc, en agissant, donner eux-mêmes les explications préliminaires requises, sans s'adresser aux spectateurs sans même avoir l'air de dire quoi que ce soit à leur intention.

Il s'ensuit qu'il faut condamner comme défectueuses les expositions faites au moyen de MONOLOGUES ou de CONFIDENCES. Le procédé est par trop banal.

Les maîtres ont l'art d'*introduire le spectateur d'emblée et sans préambule aucun, au cœur même de l'action ;* ils y parviennent en choisissant bien *la situation initiale* (1).

Ex. : J. RACINE, *Athalie*, I. 1. C'est le matin de la Pentecôte. Le grand-prêtre, quittant ses appartements, se rend au temple, où l'appelle son ministère. Dans un vestibule, il rencontre Abner, officier d'Athalie, qui, faisant noblement exception à l'apostasie générale, est resté fidèle au vrai Dieu. Joad le félicite de sa belle attitude et lui exprime l'agréable surprise qu'il vient d'éprouver en le voyant. C'est à ce moment — donc *au début de leur conversation* — que le drame commence.

Oui, répond fièrement Abner

> Oui, je viens, *dans son temple*, adorer l'Éternel.
> Je viens, selon l'usage antique et solennel,
> Célébrer, avec vous, *la fameuse journée*
> *Où, sur le mont Sina, la loi nous fut donnée.*

La vue du temple désert évoque naturellement dans son esprit le souvenir de la foule qui jadis, en ce jour, inondait le sanctuaire. Ce contraste le peine.

> *L'audace d'une femme*, arrêtant ce concours,
> En des jours ténébreux a changé ces beaux jours.
> *D'adorateurs zélés à peine un petit nombre*
> Ose, des temps passés, nous retracer quelque ombre.

(1) HORACE, *Ad Pisones*, 148.

Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal,
Ou même, *s'empressant aux autels de Baal,*
Se fait initier à ses honteux mystères.

Toujours d'une manière toute naturelle, Abner est amené à manifester à Joad ses craintes pour l'avenir : la situation est grosse de dangers Quelle attitude Joad prend-il dans ces conjonctures menaçantes ? Il demande simplement avec la plus grande tranquillité :

D'où vous vient aujourd'hui ce noir pressentiment ?

Et Abner de lui énumérer les motifs qu'il a de redouter un *péril imminent :* l'irritation d'Athalie qu'exaspère la fermeté du grand-prêtre, sa jalousie à l'égard de Josabeth, la perfidie avec laquelle Mathan exploite ses passions, enfin la sombre inquiétude qui la travaille depuis deux jours, « les regards furieux » qu'elle lance sur le temple, *tout indique qu'elle médite un nouvel attentat, dont, cette fois, le grand-prêtre lui-même sera la victime.*

Le calme impassible avec lequel celui-ci regarde le péril en face, sa confiance inébranlable en Dieu, l'habileté avec laquelle il sonde les dispositions de son interlocuteur, la promptitude avec laquelle il arrête son dessein, nous révèlent coup sur coup la grandeur et l'énergie de son âme.

Nous voilà donc instruits de tout ce qu'il nous importe de savoir, et, EN MÊME TEMPS, *l'action fait un premier pas,* UN PAS DÉCISIF, car, au début de la scène II, Joad déclare à Josabeth que

Les temps sont accomplis... Il faut parler...
Montrons ce jeune roi que vos mains ont sauvé.

Non content de parer le coup, le grand-prêtre va donc prendre l'offensive : il montrera au peuple son roi, le jeune Joas, que tous croient assassiné, mais qu'il a sauvé et qu'il cache dans le temple. *La lutte s'engage entre lui et la reine.*

Comment, dans ces conditions, ne pas se demander avec inquiétude : Joad réussira-t-il ? n'aura-t-il pas affaire à trop forte partie ? Joas, qu'il veut sauver et venger, ne va-t-il pas au contraire périr ?

Voilà une *situation vraiment initiale, un vrai commencement.*

II. Le NŒUD (δέσις). *Nouer l'action,* c'est donc produire une situation qui fait *en même temps espérer* une fin heureuse *et redouter* une issue fatale, de manière à piquer l'intérêt du spectateur et à lui donner le désir de voir ce qui arrivera.

Serrer le nœud, c'est amener des incidents et des complications qui font apparaître *de plus en plus imminente la crise suprême.*

Ainsi, dans *Athalie,* comme nous l'avons fait voir, *la situation initiale noue l'action* en montrant le danger qui menace *les habitants* du temple et en particulier Joas. *Ce danger devient pressant* lorsqu'Athalie se trouve en présence de Joas après le songe qu'elle a eu. Écarté un moment il revient *plus redoutable encore* : Athalie réclame Joas ; Joad ne peut consentir ; c'est donc la guerre ouverte. Enfin, quand la reine assiège le temple et y pénètre, *le moment décisif* est venu : l'un des deux antagonistes doit l'emporter.

Remarquez que *chacune des péripéties* (n° 222) *qui font ainsi avancer l'action remplit un acte.*

Diverses péripéties amènent progressivement la fin. — *1e péripétie* (*acte II*). A la suite d'un songe sinistre, Athalie se rend au temple ; elle y reconnait l'enfant qui, d'après le songe, la menace ; elle exige que cet enfant lui soit présenté, a une entrevue avec lui, puis soudain se sent prise de sympathie pour lui et se tranquillise ; toutefois, en quittant le temple, elle prononce ces mots inquiétants : « Nous nous reverrons ». — *2e péripétie* (*acte III*). Athalie, instiguée par Mathan, envoie celui-ci — l'ennemi juré de Joad — réclamer de lui le jeune Joas. Joad refuse. Comme le dit fort bien Josabeth : « l'orage se déclare ». — *3e péripétie* (*acte IV*). Joad proclame le jeune roi dans le temple, le couronne, et se dispose à aller attaquer Athalie dans son palais, lorsqu'on vient lui annoncer qu'elle a pris les devants et que son armée cerne le temple.

III. LE DÉNOUEMENT (λύσις) doit être :

1° *Frappant* et *rapide*. Quand le moment est venu, l'incident décisif doit se produire sans traîner ; tout détail qui se devine doit être omis.

« Que le dénoûment éclate comme la foudre, précédé tantôt du calme plat et lourd, précurseur de la tempête, tantôt d'une lueur qui semblait présager une issue contraire. Qu'il renchérisse en effets dramatiques sur tout le reste, par la majesté du spectacle, par les tableaux scéniques où tous les acteurs sont en présence, etc. » (BROECKAERT.)

2° *Naturel et vraisemblable.*

3° *Décisif et complet* « de manière qu'il soit une véritable fin, que le sort de tous les personnages soit fixé, qu'il n'y ait plus ni doute ni indécision ». (BROECKAERT.)

Ex. : Au *5e acte*, l'usurpatrice est renversée et le roi légitime est rétabli sur son trône : voilà un *vrai dénoûment*.

Autres exemples de dénoûments modèles : P. CORNEILLE, *Polyeucte*. V. — H. DE BORNIER, *La fille de Roland*. IV. — Dénoûment défectueux : H. DE BORNIER, *Les Noces d'Attila*. IV.

REMARQUES. — 1. *Les incidents, les coups de théâtre, l'entrée en scène des principaux personnages* doivent être *préparés* de manière à paraître *naturels* et à *produire leur effet*.

Voyez J. RACINE, *Athalie*. II. 2 à 4. Première entrée d'Athalie — *ib.* 4 à 7. Entrevue d'Athalie et de Joas. — *Ib.* III. 1 à 5. Rencontre du prêtre et de l'apostat — *ib.* 6 à 7. La prophétie du grand prêtre — Actes IV et V. La reconnaissance de Joas par Athalie.

2. *La perfection de l'unité* requiert la *continuité de la représentation* depuis que la toile se lève jusqu'à ce que qu'elle tombe. *Le théâtre ne peut jamais rester vide*. Si les personnages qui l'occupent le quittent tous à la fois, il faut que,

d'une manière quelconque, leur départ se rattache à l'arrivée de ceux qui surviennent.

Dans *le Cid* de Corneille, il y a plusieurs solutions de continuité équivalant à de vraies interruptions. Ainsi, à la fin de la 1re scène du 1er acte, Chimène et l'infante s'en vont sans qu'on sache où ni pourquoi. Par contre, dans *Athalie* de Racine (II. 2), quand Josabeth voit arriver l'usurpatrice, elle s'écrie : « Ah ! la voici ! sortons ! il la faut éviter », et, suivie du chœur, elle s'éloigne précipitamment. La scène reste vide un moment, mais ce vide n'est que matériel ; moralement, Athalie est déjà là, et la solitude qui se fait devant elle montre quels sentiments elle inspire. Cette entrée prend l'allure d'un coup de théâtre.

3. Corneille a le secret de donner au début des scènes capitales une vivacité qui saisit et subjugue.

Ex. : *Polyeucte*. II. 6. Où pensez-vous aller ? etc.

Le Cid. I. 3. Enfin, vous, l'emportez, etc.
I. 5. Rodrigue, as-tu du cœur ? etc.
II. 4. A moi, comte, deux mots, etc.
II. 8. Sire, sire, justice ! etc.
III. 1. Rodrigue, qu'as-tu fait, etc.
V. 1. Quoi ! Rodrigue, en plein jour, etc.

365. — Les unités de temps et de lieu. — Voici la règle universellement observée dans le drame moderne, au moins sur la scène française. Elle est rationnelle et en pleine harmonie avec la nature des représentations dramatiques et de leurs exigences.

Pendant tout le temps que le rideau reste levé :

1° LE LIEU DE LA SCÈNE, le décor, *ne peut pas changer* ni à vue, ni autrement.

2° LE TEMPS *que l'action représentée est censée durer doit sensiblement équivaloir au temps que prend la représentation.*

Mais *à chaque reprise d'illusion,* c'est-à-dire après un entr'acte, *rien ne s'oppose à ce que le lieu de la scène soit changé, ni à ce qu'un intervalle plus ou moins considérable sépare les événements* représentés pendant l'acte précédent de ceux qui vont se dérouler sur la scène. Pourvu que l'unité d'action et la vraisemblance soient sauves, le poète a toute liberté sur ce point.

Ex. : H. DE BORNIER. *La fille de Roland :* Le 1er et le 2e acte se passent au château de Montblois, près de la Marche saxonne ; le 3e et le 4e au palais de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle. — L'action dure de 813 à 814. Les entr'actes sont, le premier, de quelques jours ; le second, d'un an environ, le troisième, d'un jour.

Remarque. — La règle que nous venons d'énoncer a été et est encore méconnue par d nombreux dramaturges. Les uns pèchent contre elle par excès, les autres par défaut.

1° *Le classicisme du XVII^e siècle*, interprétant mal Aristote (*Poétique*, V), et imitant serv lement les modèles grecs et latins, *prescrivit* l'unité de lieu *et* l'unité de temps.

Cette exigence était arbitraire. *Sur la scène grecque, l'unité de temps et l'unité de lie étaient motivées par la présence permanente du chœur. Le chœur étant supprimé, il n'y avait aucune raison de les maintenir*, d'autant plus qu'elles étaient fort gênantes. Par un étrange inconséquence, pour obvier à cet inconvénient, on tolérait que l'action fût censée dure vingt-quatre heures et s'accomplir en divers endroits d'une même ville. Ainsi, dans *le Cid* d Corneille, elle se passe toujours à Séville, mais tantôt dans la demeure de Chimène, tantô dans celle de Don Diègue, tantôt dans le palais du roi, tantôt dans la rue. Il y a deux de *ce* changements de scène dans le I^er acte, un dans le II^e, deux dans le III^e et quatre dans le IV^e Corneille reconnut et défendit la vraie loi en théorie, mais en pratique, il s'inclina devant l préjugé régnant. (Voyez G. Longhaye, S. J., *Hist. de la Littér., etc.*, t. II, pp. 53-54).

2° *Shakespeare, Goethe, Schiller* tombent dans l'abus contraire. — Ainsi, dans *Macbeth* d Shakespeare, la scène change 25 fois ; l'action se passe tantôt en tel endroit de l'Écosse, tantô en tel autre, voire en Angleterre. Il est vrai que, au théâtre anglais, « un simple écriteau indi quait le lieu de la scène. Ce procédé sommaire dispensait l'auteur de songer à l'unité de lieu » (Mézières). Dans son *Wilhelm Tell*, Schiller déplace le lieu de l'action 15 fois, en moyenn trois fois, par acte. — Goethe change la scène 55 fois dans *Gœtz von Berlichingen* ; dan *Torquato Tasso*, il suit la loi que nous avons rappelée ; enfin, dans *Iphigenie auf Tauris*, i observe les trois unités classiques.

§ 2. — La tragédie.

366. — **La tragédie** est un genre dramatique éclos dans la Grèce ancienne *sous l'influence de certaines circonstances locales*. Les productions postérieures qui lui appartiennent se ressentent toutes de cette origine, les unes plus, les autres moins.

Il s'ensuit que, pour le comprendre, il est indispensable d'avoir d'abord une idée exacte de la tragédie grecque.

Article Premier. — *La tragédie grecque.*

367. — **La tragédie grecque** est la représentation dramatique avec le *caractère particulier* et la *forme spéciale* qu'elle prit en Grèce dans le *culte de Dionysos*.

« Plus on étudie de près la tragédie grecque, plus on comprend combien elle diffère des autres formes du drame sérieux que mentionne l'histoire générale des littératures. *Obligée de s'adapter à tout un ensemble de conditions et*

d'habitudes spéciales, elle en a reçu la forme, son esprit, ses lois. Sans une certaine connaissance de ces conditions, il est impossible de la juger (1). »

368. — Origine et caractères généraux de la tragédie grecque. — La tragédie grecque — dans la forme qu'elle avait lors de son plein développement — n'est que LE DITHYRAMBE DRAMATISÉ.

Le dithyrambe (n° 328) était *primitivement* le chœur chanté, avec accompagnement de danses circulaires, lors de la grande fête des Dionysies, en l'honneur de Dionysos (Bacchus) et autour de son autel (θυμέλη), par des choreutes *travestis en satyres,* que le peuple nommait *boucs, hommes-boucs* (τράγος, τραγικοί) en raison de leur extérieur sauvage et bestial.

L'évolution porta surtout sur deux points :

1° *Sur le fond.* Le sujet général fut élargi. Limité d'abord à la légende de Dionysos, il s'étendit peu à peu aux cycles entiers des divers héros mythologiques.

2° *Sur l'ordonnance extérieure.* La partie lyrique, le chœur, resta *essentielle et centrale,* mais les préludes (τὰ ἐξάρχοντα τὸν διθύραμβον) narratifs dans le commencement, prirent peu à peu la forme dialoguée et dramatique.

I. Dans sa FORME DÉFINITIVE, la tragédie attique est un *drame lyrique religieux.*

REMARQUE. — L'organisation des spectacles dionysiaques et des concours auxquels ils donnaient lieu, était réglée par l'État. (Voyez O. NAVARRE, *l. c.*, pp. 15 et suiv.) Le dramaturge ne pouvait disposer que de *trois acteurs* : le *protagoniste*, auquel était réservé le rôle principal, le *deutéragoniste* et le *tritagoniste* (2). Ces deux derniers se partageaient les rôles secondaires ; les changements de masque leur permettaient de représenter successivement dans des scènes différentes plusieurs personnages. Ainsi, dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, le protagoniste tenait le rôle d'Œdipe ; le deutéragoniste, ceux du prêtre de Zeus, de Jocaste, du serviteur et du messager (ἄγγελος) ; le tritagoniste ceux de Tirésias et du second messager (ἐξάγγελος). *Le nombre de personnages que le poète pouvait mettre en scène à la fois était donc forcément restreint.*

COROLLAIRE. — Cette origine explique :

1° *Le nom* de la tragédie (τραγῳδία, τράγος-ᾠδή).

2° Son *caractère religieux* et, par conséquent, *solennel.*

---

(1) M. CROISET. *Hist. de la littér. grecque.* III, p. 51.

(2) *Protagoniste*, πρωταγωνιστής (de πρῶτος — ἀγών, concours), premier concurrent. C'était, en effet, de la manière dont il jouait son rôle, que dépendait en grande partie le succès de l'auteur et l'attribution du prix destiné à la meilleure pièce.

3° La périodicité, la popularité, *la pompe* et en même temps *la simplicité* de ces représentations.

Elles avaient lieu chaque année, à époque fixe ; c'étaient de vraies fêtes nationales, données au peuple qui s'entassait sur les gradins de l'amphithéâtre autour de l'orchestre, pour voir revivre sous ses yeux quelque scène des grandes légendes de la patrie (1). S'adressant aux masses, la tragédie devait être assez peu compliquée. Aussi Aristote exigeait-il qu'elle fût εὐσύνοπτος, εὐμνημόνευτος, c'est-à-dire *que le spectateur pût suivre le fil des événements, en retenir la série, et, du commencement à la fin, les embrasser d'un seul regard* (2). La *loi des trois acteurs* entraînait cette conséquence que jamais plus de trois personnages *agissants* ne se trouvaient à la fois sur la scène. Elle concourait ainsi puissamment à rendre le dialogue limpide et intelligible. Mais l'éclat du spectacle n'était pas négligé. Autour des acteurs proprement dits venaient se grouper les personnages muets (κουφὰ πρόσωπα). Les rois notamment étaient toujours accompagnés d'une escorte de δορύφοροι. (Voyez Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités*, au mot *Histrio.*)

4° *Le rôle essentiel du chœur et la part importante, si non prédominante, faite au lyrisme.*

« Le chœur avait été d'abord, dans les cérémonies de Bacchus, le représentant du peuple entier ; il ne perdit pas ce caractère lorsque, par suite d'innovations successives, ces pompes religieuses se changèrent en spectacle ; il se trouva naturellement chargé de jouer devant le public le rôle du public lui-même, regardant avec lui et jugeant en son nom, interrompant la marche des événements pour faire entendre les arrêts de cette morale universelle dont la voix retentissait confusément dans tous les cœurs et à laquelle il servait d'interprète, *personnage vraiment singulier*, placé, dans l'esprit de la composition poétique entre le drame et l'auditoire, comme il l'était matériellement entre la scène et l'amphithéâtre. » (M. Patin, *l. c.*, I. p. 10.)

5° *L'observation rigoureuse des unités de temps et de lieu.*

« En effet, comme le chœur ne quittait jamais la place particulière qui lui avait été assignée dans l'enceinte du théâtre, comme il ne perdait jamais l'action de vue et qu'il y intervenait à chaque instant,... comment changer une scène qui ne cessait d'être occupée ? Comment faire illusion sur la durée d'une pièce que l'aspect d'un acteur toujours présent permettait de mesurer avec exactitude ? » (Id., *ibid.*)

II. Ordonnance extérieure. Les différentes parties de l'action étaient marquées par la πάροδος (chant d'entrée), les στάσιμα (chants exécutés en place)

(1) Les gradins du théâtre de Dionysos étaient taillés dans le roc de l'Acropole. L'orchestre paraît avoir eu un rayon de 12 mètres. Les spectateurs avaient derrière eux la plus grande partie de la cité ; devant eux, au loin, s'étendait la mer avec les îles d'Égine et de Salamine.

(2) Aristote, *Poét.* V.

et l'ἔξοδος (sortie du chœur). On nommait πρόλογος le dialogue qui précédait la πάροδος, ἐπεισόδια ceux qui étaient compris entre deux στάσιμα, et, enfin, ἔξοδος celui qui suivait le dernier στάσιμον (1).

Le SCHÉMA normal d'une tragédie était donc :

πρόλογος
ΠΑΡΟΔΟΣ
ἐπεισόδιον α'
ΣΤΑΣΙΜΟΝ Α'
ἐπεισόδιον β'
ΣΤΑΣΙΜΟΝ Β'
ἐπεισόδιον γ'
ΣΤΑΣΙΜΟΝ Γ'
ἔξοδος.

« *Les épisodes* pouvaient comprendre, outre des morceaux de dialogue parlé, des *chants épisodiques* du chœur, des *dialogues lyriques* entre le chœur et les acteurs, des *lamentations alternatives* (κομμοί), des *duos entre acteurs* (τά ἀπὸ σκηνῆς) et, enfin, des *solos* (2). » Le πρόλογος, les ἐπεισόδια et l'ἔξοδος sont les équivalents *des actes* de nos drames.

Sur les *chœurs*, voyez nos 326 et 330.

III. — OBJET PARTICULIER DE LA TRAGÉDIE : LE PROBLÈME TRAGIQUE. — Des catastrophes effroyables (καταστροφή) bouleversent (καταστρέφω) sans cesse les destinées humaines : des héros, des personnages illustres, parvenus au faîte de la fortune, de la grandeur, de la puissance, sont précipités soudain dans un abîme de maux.

En voyant de pareils spectacles se produire chaque jour autour de lui, le penseur ne peut s'empêcher de se demander : *Quelle est donc la cause mystérieuse de ce brusque et terrible renversement de situation, de cette catastrophe ?*

Le paganisme hellénique répondait à cette question en faisant intervenir LA FATALITÉ, la Μοῖρα, puissance *suprême*, *irrésistible*, *aveugle*, à laquelle tous, hommes et dieux, y compris Zeus lui-même, sont contraints d'obéir (3) et qui n'est en définitive que le concept altéré, défiguré du monothéisme.

---

(1) L'étymologie de ces dénominations est un indice de l'importance qu'avait le chœur dans la tragédie athénienne.

(2) CROISET, *l. c.*, III. 113.

(3) Voyez HOMÈRE, *Iliade*. VI. 486-489. XXII. 208-213. — VIRGILE, *Énéide*. XII. 725

Les grands tragiques grecs furent amenés, par la rectitude de leur lumineuse intelligence, à corriger ce que ce dogme sombre et désespérant avait d'outré et de trop absolu. Dans leurs drames, la Μοῖρα ne frappe que des hommes nobles et magnanimes, mais tombés, par une espèce d'aveuglement, dans de graves erreurs ou tout au moins restant sous le coup d'une faute héréditaire.

Cet *égarement fatal* (ἄτη), qui entraîne l'homme à *offenser la divinité* (ὕβρις), et cette *expiation* qui souvent se termine par une *réconciliation* (voyez *les Euménides* d'Eschyle et l'*Œdipe à Colone* de Sophocle), sont la DONNÉE GÉNÉRALE DE LA GRANDE TRAGÉDIE GRECQUE.

L'IMPRESSION produite par de pareils tableaux sur l'âme des spectateurs qui les contemplent, est une *pitié* mêlée de *terreur ;* pitié pour la victime, qui paie si durement sa dette à la justice ; terreur pour le genre humain dont on fait partie, et qui se trouve en butte à des coups si rudes et si inexorables.

369. Les maîtres. — Trois hommes de génie, contemporains les uns des autres, ont porté la tragédie grecque à sa perfection et ont illustré à jamais la scène athénienne. Ce sont Eschyle (525 av. J.-C. † 456 av. J.-C.) Sophocle (495 av. J.-C. † 406 av. J.-C.) et Euripide (480 av. J.-C. † 406 av. J.-C.).

Tous trois ont imprimé à leurs œuvres leur cachet personnel.

1. ESCHYLE se distingue par son émouvante et grandiose simplicité. « Toute la tragédie pour lui se ramène à ceci : *un spectacle de pitié ou de passion sur lequel plane une pensée religieuse, une situation qui serre le cœur et qui pourtant élève l'esprit, une méditation qui affranchit l'âme dans une angoisse qui étreint les sens.* Moins l'effet est compliqué, plus il est puissant. Loin de surcharger la légende, Eschyle l'allégerait plutôt. *Quand il compose, il est sous l'empire d'une impression unique et profonde : c'est celle-là qu'il veut faire passer tout entière dans l'âme des spectateurs.* Elle domine la pièce comme elle le domine lui-même ; elle est l'objet vers lequel convergent toutes les forces du drame comme toutes les facultés du poète (1). »

Par une conséquence nécessaire, *le lyrisme domine* dans les pièces d'Eschyle : *le dialogue n'est là que pour introduire, expliquer, motiver les graves leçons que le chœur est chargé d'inculquer* à la foule. Il n'y a pas, à proprement parler, *d'action* : généralement le poète montre l'homme écrasé, broyé par la main de fer du Destin sans que la lutte soit seulement possible.

Dans son ORDONNANCE EXTÉRIEURE, la tragédie d'Eschyle tient le milieu

1) M. CROISET, *l. c.*, III, p. 190.

entre la cantate (n° 349, II) et l'opéra (n° 385). « C'est, en définitive, un grand spectacle révélant une grande idée à l'aide d'un développement lyrique qui doit exalter les esprits et qui est expliqué lui-même ou renforcé par des récits ou des dialogues. Quelle qu'ait été la *mise en scène* réelle de ses pièces, celle qu'il imagine et qu'il évoque est magnifique (1). »

A étudier :

1° Les Perses. C'est la seule *tragédie* « *historique* » ancienne qui soit parvenue jusqu'à nous.

L'action consiste dans les efforts impuissants de Xerxès et de son peuple contre la Μοῖρα, le Destin. Cette divinité aveugle les accable. La catastrophe finale est *pressentie* dès l'abord par les vieillards de Suze, puis *présagée* et *confirmée* par le songe sinistre de la reine Atossa, *annoncée* par le messager qui apporte la nouvelle du désastre de Salamine, *expliquée* par les révélations que fait l'ombre de Darius, enfin *mise en scène* par l'arrivée du roi vaincu, échappé à grand'peine au carnage : les événements se poursuivent donc en ligne droite depuis le commencement jusqu'à la fin ; *aucun obstacle* n'en fait dévier la marche : *un doute, qui devient une certitude, une réalité, voilà tout le drame.*

Eschyle a voulu glorifier ses concitoyens en mettant sous leurs yeux la honte et la colère impuissante de leurs ennemis, anéantis à Salamine. L'ombre de Darius, que les vieillards persans évoquent dans cette extrémité douloureuse et dont ils implorent les conseils, « leur recommande comme unique moyen de salut de ne jamais combattre les Grecs, que protège le Destin. Elle rappelle la défaite de Marathon et fait prévoir celle de Platée. Ainsi par une invention pleine de hardiesse et de génie, le poète trouvait moyen de rassembler dans un même cadre, sans blesser la vraisemblance, tous les triomphes de sa patrie, l'histoire entière de son indépendance. Ainsi il humiliait dans la personne de Darius toute la gloire de la Perse, dont ce prince était le représentant ». (M. Patin, *l. c.*, I, p. 225.)

« Quel tour ingénieux et délicat le poète donnait à l'éloge de son pays ! Il le faisait sortir, comme un aveu, de la bouche même des ennemis d'Athènes et de la Grèce ; les terreurs et le désespoir qu'exprimaient les vaincus, ces cris funèbres et lamentables qu'ils poussaient dans leur détresse, formaient, pour l'oreille des vainqueurs, le plus agréable concert. » (Id., *ib.*, p. 206.)

2° L'Orestie est un spécimen de *triologie liée*. Voici ce qu'il faut entendre par ces mots. Les poètes qui prenaient part aux concours dionysiaques devaient présenter une *tétralogie* c'est-à-dire quatre compositions dramatiques (une *trilogie tragique* plus un *drame satyrique*).

Ces pièces avaient parfois un *sujet commun* et elles étaient conçues de manière à *former dans leur ensemble un même tout*, une espèce de grande tragédie dont chaque tragédie particulière fût en quelque sorte un acte.

Ces groupes prenaient alors le nom de *trilogies* ou *tétralogies liées*.

L'Orestie est composée de trois tragédies, Agamemnon, les Choéphores et les Euménides.

La première représente *le crime* de Clytemnestre qui, avec Egisthe son complice, assassine Agamemnon son époux, au moment où, vainqueur de Troie, il retourne à Argos.

(1) M. Croiset, *l. c.*, p. 192

La deuxième montre *le châtiment des coupables :* Oreste, fils d'Agamemnon, et sa sœur Électre les tuent, mais comme Clytemnestre est la mère d'Oreste, cette vengeance se trouve être souillée d'un parricide.

L'expiation de ce nouveau crime est le sujet de la troisième pièce. Poursuivi par les Érinnyes, Oreste cherche un asile à Athènes, sur la colline d'Arès ; là, il comparaît devant un tribunal que préside Athènè en personne et qui l'acquitte : les Érinnyes s'apaisent et deviennent les Euménides, protectrices de l'Attique.

Cette trilogie, jouée en 458 avant Jésus-Christ, est une glorification indirecte de l'Aréopage, dont le parti démocratique tentait d'amoindrir les prérogatives (460 av. J.-C.).

II. SOPHOCLE. — *La fatalité est rejetée au second plan ; au premier, apparaît l'homme avec son caractère personnel,* principe et source de ses résolutions et de sa conduite, cause première de ses épreuves et de ses malheurs. Ce caractère se dessine par la façon dont le héros se comporte dans les différentes péripéties de l'action.

Dans Sophocle, la partie dramatique et la partie lyrique sont nettement séparées.

Avec ce grand poète, la tragédie antique arrive à son apogée.

A étudier :

1° ŒDIPE-ROI, le chef-d'œuvre du poète et de la scène grecque. Unité, mouvement, majesté du spectacle, intérêt croissant, vérité et naturel, toutes les beautés sont ici réunies.

Le sujet du drame est la reconnaissance d'Œdipe par lui-même. La peste ravage Thèbes, son royaume. Pour sauver son peuple, il recherche avec obstination l'homme dont les crimes ont provoqué ce terrible châtiment ; il finit par trouver que c'est lui-même et se punit en s'arrachant les yeux.

2° ŒDIPE A COLONE. — « C'est la moins dramatique des tragédies de Sophocle, et cela tient au sujet même, mais c'est pourtant une de celles dont le charme est le plus pénétrant. » (M. CROISET, *l. c.*, p. 241.) — Œdipe a expié ses erreurs. Vieillard aveugle et mendiant, il trouve un asile à Colone, disparaît mystérieusement dans le bois sacré des Euménides et devient le protecteur de l'Attique.

3° PHILOCTÈTE est remarquable par la vérité avec laquelle sont dépeintes les souffrances physiques et morales du héros que les Grecs ont abandonné, pendant dix ans, dans une île déserte, et qu'ils viennent chercher parce que, sans lui et sans ses flèches, il leur est impossible de s'emparer de Troie.

4° ANTIGONE. — Cette tragédie a pour sujet le dévoûment héroïque d'Antigone, qui, bravant les ordres tyranniques de Créon, ensevelit son frère Polynice et expie par la mort sa pieuse désobéissance. Le grand mérite du drame est le développement du caractère de la jeune fille.

III. EURIPIDE diminue encore l'intervention du Destin. Est-ce à dire qu'il l'ait complètement effacée ? « Non, sans doute, il l'a plutôt déplacée. Eschyle et Sophocle avaient peint les dieux précipitant les mortels dans des *malheurs inévitables* ; Euripide les montra qui leur envoyaient d'*invincibles passions.*

Auparavant, le personnage tragique était mis aux prises avec les *obstacles du dehors ;* il eut désormais à combattre des *ennemis intérieurs :* c'est dans le cœur même de l'homme que fut transportée la lutte dramatique ; les acteurs furent nos facultés elles-mêmes, et le sujet de la pièce *cette guerre intestine de la sensibilité et de la raison*, aussi ancienne que notre nature et qui ne finira qu'avec elle (1). »

Malheureusement *Euripide recherche l'objet.* « Chez Sophocle, la péripétie est, en général, peu compliquée, et elle vise moins à *surprendre le spectateur* qu'à *varier la situation morale des personnages.* » Voilà le grand art. « Chez Euripide, quelque chose de plus se manifeste. Il est visible qu'*on commence à aimer la péripétie pour elle-même, pour la secousse qu'elle donne à la sensibilité, pour la surprise qu'elle cause à l'esprit.* Dès lors, il faut la compliquer pour la rendre plus étonnante, plus brusque, pour la faire désirer ou craindre plus vivement. On voit naître ce que nous nommons *l'intrigue*, c'est-à-dire une complication d'événements concertés à dessein par le poète en vue d'effets inattendus (2). »

Euripide pousse cette préoccupation au point de lui sacrifier plus ou moins l'unité. *Il réduit le chœur à n'être plus qu'un ornement.* On peut le regarder comme le précurseur du réalisme. Avec lui commence le déclin du théâtre grec.

ARTICLE 2. — *La tragédie classique.*

370. — Genèse et caractères du genre. — Pierre Corneille (1606 † 1684) est le créateur de la tragédie classique. Avec Jean Racine (1639 † 1699), son émule, il en fixa la forme.

En ce temps, Aristote faisait loi, mais on interprétait fort mal plusieurs de ses préceptes. Corneille, qui d'ailleurs combattit le mauvais goût de son siècle, se résigna à subir les idées qu'on attribuait au philosophe grec sur la tragédie. Il s'ensuivit que *le théâtre français, tout en prétendant se modeler sur le drame antique, s'en écartait sur plus d'un point.*

I. RESSEMBLANCES ENTRE LA TRAGÉDIE CLASSIQUE ET LA TRAGÉDIE GRECQUE.

1° La plupart des *sujets* traités par Corneille et Racine sont tirés de l'histoire grecque ou de l'histoire romaine (3). La scène athénienne et la scène classique reproduisent donc le même genre de faits et le même milieu.

C'est fâcheux, car, ainsi que Corneille l'a fort justement fait observer, dans l'hypothèse —

(1) M. PATIN, *l. c.*, p. 46.
(2) M. CROISET, *l. c.*, p. 120.
(3) Font exception *le Cid* de Corneille et *Bajazet* de Racine.

fausse d'ailleurs — que la « tragédie doit exciter de la pitié et de la crainte », « s'il est vrai que ce dernier sentiment ne s'excite en nous par la représentation que quand nous voyons souffrir nos semblables et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles, n'est-il pas vrai aussi qu'*il y pourrait être excité plus fortement par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition* » ou de notre temps ? (*Lettre à M. Zuilichem.*)

2° La tragédie classique est partagée en *cinq actes* qui correspondent au προλογος, aux trois ἐπεισόδια et à l'ἔξοδος des Grecs.

Les actes se subdivisent en *scènes*. On appelle *scène* toute partie de la tragédie pendant laquelle les mêmes acteurs restent sur le théâtre ; dès qu'un de ceux-ci sort ou qu'un autre entre, la scène change.

3° Les *unités de lieu et de temps* sont observées.

4° Corneille et Racine conçoivent en partie la tragédie comme Sophocle.

Ils lui assignent pour *objet* la peinture des caractères dans l'action et par l'action, celle-ci naissant d'un conflit d'intérêts qui met en opposition plusieurs personnes d'aspirations, de tendances et d'idées plus ou moins contraires.

5° Enfin, ils estiment *en théorie* que l'action doit être émouvante, propre à exciter des sentiments de terreur et de pitié.

II DIFFÉRENCES. Elles sont radicales :

1° *Le chœur*, ce centre de la tragédie grecque, est supprimé.

Le lyrisme n'apparaît plus que dans les *stances*, dans lesquelles certains personnages expriment parfois leur émotion.

Ex. : CORNEILLE, *Le Cid*. I. 6. « Percé jusques au fond du cœur, etc.» — *Ib.*, V. 2 « T'écouterai-je encor, respect de ma naissance ? etc. »

2° Les dénoûments heureux sont beaucoup plus fréquents.

3° Les mœurs et le langage des héros mis en scène sont les mœurs et le langage non pas de l'antiquité, mais de l'époque de Louis XIV.

4° Surtout le caractère sacré, hiératique, mystérieux a totalement disparu. La Μοῖρα ne fait plus sentir sa main redoutable. Comment d'ailleurs en serait-il autrement ? Plus personne ne croit à cette divinité. Par le fait même *l'impression causée par le spectacle n'est plus cette terreur religieuse qu'inspiraient les drames d'Eschyle et de Sophocle*, mais plutôt *l'admiration, l'attendrissement ou d'autres émotions analogues.*

371.— Objet de la tragédie classique : la peinture des caractères. — Corneille et Racine ont produit sur la scène de grands *événements historiques*,

mais on se trompe fort quand on croit qu'ils se souciaient de faire revivre le passé dans un tableau saisissant et fidèle. Cette préoccupation était bien loin de leur esprit. Ce qu'ils se proposaient de peindre, ce n'étaient pas, comme quelques-uns l'ont dit, *tel* ou *tel* héros célèbre : Horace, Auguste, Œdipe, Alexandre, Andromaque, etc., ni le milieu dans lequel ces héros ont vécu ; c'étaient *les sentiments généraux et communs aux hommes de toute race et de toute époque : la fierté, le patriotisme et l'amour maternel, la jalousie, la haine, etc.* Ces sentiments, ils les montraient en action, en les personnifiant dans des *types*, créés par eux. En d'autres termes, ils ne traçaient le portrait ni d'un *Grec* ou d'une *Grecque*, ni d'un *Romain* ou d'une *Romaine*, mais de l'*homme* et de la *femme* tels qu'on les retrouve *dans tous les temps et dans tous les pays. Il n'ont gardé,* pour nous servir des termes de M. Lanson, *du caractère local de l'action et du héros que ce qui est indispensable à la réalisation des sentiments généraux.* C'est-à-dire que l'intérêt de leurs drames n'est pas dans la *couleur historique*, qui manque, mais dans *la vérité humaine.* (1)

Bien qu'ayant la même conception de la tragédie, *Corneille et Racine imprimèrent chacun à leur œuvre leur marque personnelle.*

1° Les caractères des héros de Corneille sont entiers, tout d'une pièce, surhumains, exceptionnels. Le poète peint l'*homme tel qu'il pourrait et devrait être*, l'homme de volonté (2). Le sentiment qu'il excite est l'*admiration*.

Ex. : Dans *le Cid* les principaux personnages sacrifient tout à ce qu'ils regardent comme leur devoir. Bien qu'ils confondent celui-ci avec le faux point d'honneur, on ne saurait nier que leurs inspirations et leurs tendances ne soient nobles, grandes, sublimes ; entre la vertu héroïque et la bassesse, Corneille ne connaît pas de milieu.

2° Les caractères de Racine sont finement nuancés et plus près de la réalité, tout en restant dans les sphères de l'idéal. Le poète excelle à rendre les sentiments tendres, délicats, à peindre la passion. Il excite surtout l'*attendrissement*, la *pitié*.

Ex. : Il nous montre *Andromaque* cruellement torturée par l'alternative d'être infidèle au souvenir d'Hector, en épousant Pyrrhus, le fils du meurtrier d'Hector, ou d'occasionner la mort de son enfant, Astyanax, que Pyrrhus menace de faire tuer si elle ne consent à devenir son épouse (3).

(1) Voyez G. Lanson, *Histoire de la litt. franç.*, p. 420.

(2) Justum ac tenacem propositi virum. Horace, III, 3. La devise du héros cornélien est le mot d'Auguste dans *Cinna* V, 3 : Je suis maître de moi, comme de l'univers ; Je le suis, *je veux* l'être.

(3) « Racine a aperçu et décrit des états d'âme qui sont devenus de plus en plus fréquents et universels, des *sensitifs* et des *impulsifs*, des nerveux et des femmes. Corneille est d'un autre temps, il a et il exprime une nature plus rude et plus forte qui a longtemps été la nature française, une nature intellectuelle et volontaire, consciente et active. En son temps surtout, c'était

ARTICLE 3. — *La tragédie chrétienne.*

372. — Caractère de cette tragédie. — Corneille et Racine sont aussi les créateurs de la tragédie chrétienne. Tous deux en ont donné le modèle parfait, Corneille dans *Polyeucte,* Racine dans *Athalie.*

La tragédie chrétienne, telle qu'ils l'ont conçue et réalisée dans ces incomparables chefs-d'œuvre, est *la seule composition dramatique moderne qu'anime le souffle de l'ancienne tragédie grecque :* cela est surtout vrai d'*Athalie,* où le chœur, cette partie essentielle du drame athénien, a été maintenu.

La tragédie chrétienne a gardé l'allure religieuse, sacrée, et l'objet propre de la tragédie grecque ; elle pose *le même problème tragique* (n° 368) ; mais naturellement — et c'est le principe de son originalité et de sa supériorité — elle en donne *la solution chrétienne : Les événements de ce monde sont tous régis par la Providence,* sage, bienfaisante et toute puissante, qui, par le moyen de la grâce, dirige l'homme vers sa destinée, le parfait bonheur, et qui toujours sinon dans cette vie, au moins dans l'autre, punit les méchants et récompense les justes.

Le sentiment que produisent ce spectacle et cette explication ne peut évidemment plus être *la terreur ;* c'est *la confiance en un Dieu si aimant et si fort, la reconnaissance envers sa bonté, la résignation et la soumission à sa volonté sainte, la joie de lui appartenir et d'être en sa garde.*

I. POLYEUCTE. — Le dénoûment est une catastrophe. Au commencement de l'action, Polyeucte apparaît comblé de tous les avantages et de toutes les jouissances de ce monde ; à la fin, il meurt de la main du bourreau, *mais cette mort est celle du martyre et elle amène la conversion de ceux que Polyeucte aime.*

Quel est, d'après Corneille, *le pourquoi* de *cette* catastrophe ? L'intervention de la Providence avec la libre coopération du héros. — Dieu offre d'abord à Polyeucte la *grâce* de la Foi et du Baptême ; Polyeucte correspond à cette *grâce ;* prévenu et soutenu par elle, il terrasse complètement les aspirations de *la nature,* même la plus légitime, l'amour conjugal, en tant qu'elles sont un obstacle à la sainteté ; il mérite ainsi la nouvelle *grâce* du martyre et, par sa fidélité à celle-ci, la *grâce suprême* du bonheur infini en même temps que la conversion de ceux qui lui sont chers (1).

Les péripéties du *combat entre la nature et la grâce* forment le nœud

---

la vérité... même les femmes sont peu féminines ; leur vie intérieure est plus intellectuelle que sentimentale. » (G. LANSON*, *Hist. de la litt. fr.*, p. 429.)

(1) On voit combien se trompent les critiques d'après lesquels Corneille aurait « fait le janséniste dans Polyeucte ». — « Cette interprétation, dit fort bien M. Lanson* *(Histoire de la*

La psychologie de « Polyeucte » vaut la peine d'être étudiée. La voici sommairement :

1° *L'amour que le grand poète glorifie est* L'AMOUR CHRÉTIEN, l'amour d'un homme ou d'une femme chez qui la volonté, éclairée par la droite raison, domine la sensibilité, la passion (voyez n° 39). *Cet empire sur soi-même n'exclut cependant pas la lutte.*

Ex. : Ainsi dans *Polyeucte*, 1, 2, Pauline fait cet aveu émouvant :

Ma raison, il est vrai, dompte mes sentiments ;
Mais quelque autorité que sur eux elle ait prise,
Elle n'y règne pas, elle les tyrannise,
Et quoique le dehors soit sans émotion,
Le dedans n'est que trouble et que sédition.

De même Polyeucte n'achète la victoire qu'au prix d'un long et difficile combat intérieur. Celui-ci se manifeste d'une manière saisissante dans la scène 4me du IVe acte. Polyeucte a mandé Sévère pour le fiancer à Pauline. Cette idée déconcerte tout à fait Voltaire. Une pareille cession lui semblait choquante et ridicule. « Il ne sait pas, dit E. Legouvé, que ce qu'elle a d'étrange est précisément ce qui en fait la grandeur. *Polyeucte brise ainsi comme d'un coup de hache tout lien entre le monde et lui* : il entre dans les régions supérieures, il y trouve le calme qu'inspire un grand sacrifice à une grande âme, et son langage s'y empreint d'une sorte de dignité sacerdotale.

Possesseur d'un trésor, etc...
Qu'on me mène à la mort ; je n'ai plus rien à dire.
Allons, gardes, c'est fait !

» Ces paroles, si nobles dans leur simplicité, m'ont toujours ému jusqu'au fond de l'âme et pourtant, l'avouerai-je, mon émotion n'allait pas sans un certain malaise. Polyeucte me semblait trop maître de lui, trop détaché de Pauline. Je lui reprochais malgré moi de n'avoir rien gardé de son émotion du début de l'acte, d'avoir trop oublié ses larmes de tantôt, lorsqu'un jour, entrant au Théâtre français, pendant une représentation de *Polyeucte*, un mot de Mounet-Sully. . un accent... un silence m'ouvrirent tout à coup les yeux et me frappèrent comme un trait de lumière. *L'acteur s'arrêta après le mot « Allons, gardes !... » ; il prit un long temps... puis, à part, à voix basse, avec un puissant effet, il dit : « C'est fait ! »* Cette interprétation me parait une véritable création. Elle rend toute son unité au rôle de Polyeucte, elle nous montre qu'*il a lutté jusqu'au bout... souffert jusqu'au bout...* et ce sentiment humain persistant dans le sentiment divin, fait de lui, à fois, un martyr et un homme (1). »

2° *L'amour étant réglé et dirigé par la raison, la raison s'éclairant peut le changer.* « Si

---

litt. fr., p. 432), est un pur contresens ; la pièce est plutôt *moliniste*, et la grâce dont on parle est celle des jésuites, théologiens de la liberté, et anciens maîtres du poète.)

(1) Ce qui prouve que l'interprétation de Mounet-Sully et de Legouvé est exacte, c'est le trouble qui s'empare de Polyeucte dans la scène précédente. « Hélas ! » soupire-t-il, et Pauline commente ce gémissement en se disant à elle-même : « Mais courage, il s'émeut, je vois couler des larmes ! »

le bien qu'on aimait est connu pour faux ou si on reçoit la notion d'un bien supérieur, l'âme déplacera son amour du moins parfait au plus parfait...

» Polyeucte aime Pauline dès le début « cent fois plus que lui-même »; près du martyre, il l'aimera

Beaucoup moins que *son Dieu*, beaucoup plus que *lui-même*.

» Ce nouveau terme de comparaison explique toute la transformation de son âme. Lorsqu'il connaissait mal Dieu, Pauline était tout pour lui : l'œuvre de la grâce achevée, son amour est à Dieu et ne retombe sur la créature que renvoyé sous forme de charité par l'amour même de Dieu.

» Même aventure arrive à Pauline : Sévère longtemps a été tout ce qu'elle connaissait de meilleur ; elle l'aimait donc plus que tout. Mais Polyeucte, converti, rebelle, martyr, lui révèle un héroïsme supérieur, tandis que la situation accuse les parties vulgaires de l'amour de Sévère : l'amour de Pauline se transportera donc à Polyeucte, d'où il s'élancera jusqu'à la souveraine perfection, jusqu'à Dieu » (G. Lanson*, *l. c.*, p. 430).

II. ATHALIE. (Voyez n° 364, l'analyse de l'action.) — Le dénoûment est une double catastrophe, un renversement complet de situation : au début, Athalie, l'usurpatrice, est au faîte de la puissance ; Joas, l'innocent opprimé, est menacé de nouveaux malheurs ; — à la fin, Athalie est abattue et Joas monte sur le trône dont elle vient d'être précipitée.

Quelle est, d'après Racine, l'explication de ces événements ?

Encore une fois, l'intervention de la Providence. Comme l'a fort bien observé un critique, le grand, l'unique personnage, depuis le premier vers jusqu'au dernier, c'est Dieu. « Dieu est là, au-dessus du grand prêtre et de l'enfant, et à chaque point de cette simple et forte histoire, il est invisible, immuable, partout senti. » (Sainte-Beuve*, *Port-Royal*, l. VI, ch. II.)

En effet : 1° Dans quelles conditions s'engage la lutte ? *quelles sont les parties en présence ?*

Joad les indique très nettement : D'une part, la redoutable Athalie (IV, 3) :

L'entreprise, sans doute, est grande et périlleuse :
J'attaque sur son trône une reine orgueilleuse,
Qui voit sous ses drapeaux marcher un camp nombreux
De hardis étrangers, d'infidèles Hébreux.

De l'autre, Dieu et son peuple (III, 7) :

Voilà donc quels vengeurs s'arment pour *ta* querelle,
Des prêtres, des enfants, ô Sagesse éternelle !
Mais, *si tu les soutiens, qui les peut ébranler ?*

Le même Joad avait d'ailleurs déjà dit (*Ib.* I, 2) :

Dieu combat pour nous.

Dieu qui de l'orphelin protège l'innocence
Et *fait dans la faiblesse éclater sa puissance*,

Et (*Ib.* III, 6) :

C'est à *Dieu seul* qu'il nous faut attacher.

Et encore (*Ib.* IV, 3) :

Mais ma force est au *Dieu* dont l'intérêt me guide.

2° *Quel est l'agent qui, par son intervention directe, amène le dénouement ? Dieu.*

a. C'est lui qui — dès avant le commencement de l'action — a prévenu la prière du grand prêtre (I, 2) :

Daigne, daigne, Seigneur, sur Mathan et sur elle
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur !

En effet, dès le début (I, 1), Abner constate que

Depuis deux jours la superbe Athalie
Dans un sombre chagrin paraît ensevelie.

Et, de son côté, Mathan fait cette confidence à Nabal (III, 3) :

Depuis deux jours je ne la connais plus, etc.

b. Ce qui, depuis deux jours, torture Athalie, c'est le songe qu'elle raconte au 2me acte, *songe envoyé par Dieu,* songe qui n'est pas un simple épisode, « un hors-d'œuvre plus ou moins brillant,... mais *le principal mobile de l'action* : il motive la venue d'Athalie dans le temple, le désir qu'elle a de voir Joas et les frayeurs qui l'engagent ensuite à le demander ». (La Harpe.)

c. Dieu lui-même fait entendre sa voix, par la bouche du grand prêtre, lorsque celui-ci prophétise le triomphe et l'avènement du Messie, qui en dépend (III, 7).

3° Enfin *les deux grands antagonistes, Joad et Athalie, attribuent l'un et l'autre à Dieu seul la conduite de l'action.*

Quand Athalie se présente la deuxième fois (V, 3) : Grand Dieu, s'écrie Joad,

Grand Dieu, voici *ton* heure ; on *t*'amène *ta* proie !

Et Athalie elle-même fait cet aveu (V, 6) :

Dieu des Juifs, *tu* l'emportes...
C'est *toi* qui, me flattant, etc.

Joad formule donc très exactement la leçon que renferme la tragédie, lorsqu'il dit à Joas (V, 8) :

Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais,
Que les rois, dans le Ciel, ont un juge sévère,
L'innocence un vengeur, et l'orphelin un père.

Racine a donc réussi pleinement dans l'*emploi du merveilleux chrétien sur la scène*. Cette entreprise si difficile et si délicate, il a su la mener à terme sans porter la moindre atteinte au dogme ni à la vraisemblance, sans avoir recours à l'exhibition d'esprits célestes plus ou moins revêtus d'apparences humaines, exhibition qui, de nos jours du moins, a toujours quelque chose de fantasmagorique et partant de peu sérieux.

Athalie, modèle classique du genre. — « *Athalie arrache à tous les critiques des cris d'admiration*. Il faut cependant, pour en goûter les mérites, avoir le sens artistique assez développé, à moins que la Foi n'y supplée. » (C. Tardieu, *Cours de Littérature*. Bruxelles, 1894. I. p. 346.)

« Il y a surtout du génie dans cette prodigieuse Athalie, si haute, si simplement sublime que le siècle royal ne l'a pu comprendre. » (V. Hugo*, Préface de *Cromwell*.) — « Athalie est belle comme l'Œdipe-roi, avec le vrai Dieu en plus. » (Sainte-Beuve*.) — « Athalie est la perfection absolue non seulement du style, mais de l'arrangement, des caractères, de la forme et du fond. » (L. Petit de Julleville*, *Le théâtre en France*, p. 171.) — « *Athalie* est la plus belle composition que le théâtre ait vue depuis *Œdipe-roi*. » (P. Stapfer*, *Racine et Victor Hugo*, p. 135.) — « Il n'est que juste d'avouer Athalie pour le type accompli du Poème tragique. » (G. Longhaye, S. J., *Hist. de la Litt. fr.*, t. III, p. 111.)

ARTICLE 4. — *Les mystères.*

373. — Genèse, objet et caractère. *Au moyen âge*, les clercs d'abord, dans l'enceinte même des églises, puis ailleurs, des sociétés d'acteurs bourgeois et laïques représentaient *par piété et pour édifier les fidèles*, des *mystères* ou drames sacrés, *mettant en scène les principaux faits de l'Ancien Testament, de la vie de Notre-Seigneur ou de l'histoire du Christianisme*. Ces drames avaient un *caractère foncièrement religieux*. Il en est encore ainsi actuellement des *représentations décennales d'Oberammergau* en Bavière.

En France « le mystère du XV^e^ siècle est le grand, le suprême effort du théâtre du moyen-âge...; *il n'en sortit aucun chef d'œuvre* (1) ».

En Espagne les *autos* de Loge de Vega (1562 † 1635) et de Calderón (1600 † 1681) ne peuvent non plus prétendre à ce titre. *Seule la littérature néerlandaise peut se glorifier de posséder des modèles dans ce genre*. Elle en est redevable à Vondel (1587 † 1679) qu'elle proclame à bon droit le prince de ses poètes. Il fit plusieurs tragédies bibliques, dont les principales sont *Lucifer* et *Joseph in Dothan* (Joseph vendu par ses frères) (2).

(1) Petit de Julleville*, *Histoire de la litt. franç.*, t. II, p. 405.

(2) Voyez Verstraeten-Salsmans, *Lucifer*. 6^e^ édit. Gand, Siffer, 1912. — Id., *Joseph in Dothan*. 5^e^ édit. Ibid., 1914.

374. — Le « Lucifer » de Vondel, type du « Mystère » (1). — Cette « grande et belle œuvre », a dit Xavier Marnier, « suffirait à elle seule pour tirer la littérature hollandaise de l'injurieux oubli auquel nous l'avons si longtemps condamnée (2) ».

L'ordonnance extérieure est celle de la tragédie grecque : cinq actes, où le dialogue a un *caractère lyrique très prononcé*, sont coupés par des chœurs qui se composent d'une strophe, d'une anti-strophe et d'un couplet final, et que chantent « les anges fidèles ».

« On est frappé lorsqu'en tête de la pièce on lit ces mots : « *La scène est au ciel* » ; mais en parcourant le drame on se convainc que le sujet et le ton sont en rapport avec l'élévation du lieu. » (STILLEMANS.)

Pour être à même de comprendre et surtout pour pouvoir apprécier « cette *œuvre éminemment originale et hardie*, qui parut treize ans avant *le Paradis perdu* de Milton » (ID.), il faut se soustraire à l'influence déprimante de notre milieu moderne, saturé de scepticisme et d'impiété. Que l'on se mette dans l'état d'âme des croyants du XVII^e^ siècle ; que l'on se pénètre de la vérité des dogmes chrétiens, notamment de la chute des anges rebelles, de celle du premier homme, de la rédemption ; qu'ainsi l'on se rende capable de subir le charme de l'illusion dramatique ; enfin qu'on se figure une mise en scène aussi idéale que possible, et qu'alors, en esprit, on assiste à une représentation parfaite du *Lucifer* ; on ne pourra contester que nul ne s'est élevé et n'a plané aussi haut que Vondel dans les régions supérieures du grand art.

Le poète a déclaré lui-même, dans sa préface, quel était son DESSEIN. Il voyait dans la *rébellion de Lucifer contre le décret divin, la rébellion-type, dont toutes les autres émanent et sont la reproduction.*

Il voulait *mettre en scène le caractère* non de tel ou tel personnage, mais *de cet événement surnaturel considéré sous l'angle que nous venons d'indiquer : d'une part, l'hypocrisie des fauteurs de désordre qui dissimulent leurs menées perfides sous un masque de légalité ; de l'autre, l'action invincible de la Providence, qui brise leurs efforts et soutient le pouvoir légitime établi par Elle pour le bien des peuples.*

Les personnages produits ne sont pas des hommes, mais des *anges anthropomorphes*. Par une espèce d'anticipation, le poète prête aux rebelles des inclinations qui furent pour ces purs esprits la suite humiliante de leur déchéance, le châtiment dégradant de leur faute.

Au *1^er^ acte* on les voit s'inquiéter des prérogatives accordées par Dieu à l'homme. Sur ces entrefaites, l'archange Gabriel vient promulguer le décret qui annonce la future incarnation du Verbe ; l'ange, pur esprit, devra donc s'incliner devant une nature inférieure à la sienne, mais dans laquelle subsistera une personne divine. Les anges fidèles se soumettent avec joie et expriment leurs sentiments dans un hymne grandiose.

---

(1) Voyez L'ABBÉ A. STILLEMANS (depuis Évêque de Gand), *J. Vondel et son poème « Les Mystères de l'autel »*. Louvain, Van Linthout, 1860.

(2) REVUE DES DEUX MONDES, 1841 ; cité par M^gr^ Stillemans, *l. c.*

2me acte. — Lucifer excité par Belzébub, conçoit le dessein de se révolter. Premiers conciliabules. La discorde éclate dans les cieux.

3me acte. — La révolte grandit. L'archange Michel somme les rebelles de se soumettre. Ils refusent et couronnent Lucifer.

4me acte. — Les deux armées sont en présence. Une tentative suprême de l'archange Raphaël auprès des égarés échoue. Le signal du combat est donné.

5me acte. — Récit de la défaite des insurgés et de la chute d'Adam. Annonce de la venue d'un Rédempteur.

Cet ensemble forme plutôt *un large tableau* qu'une action proprement dite. « C'est la *lutte entre le ciel et l'enfer représentée aux spectateurs ; l'issue de ce terrible conflit décidera des destinées humaines.* Et cette lutte s'engage, et elle s'achève : l'enfer succombe, l'humanité chancelle un instant mais est relevée, et le ciel triomphe à jamais. » (STILLEMANS.)

375. — Le mystère au XIX siècle. — On appréciera davantage le *vrai* mystère, tel que Vondel a su le créer, quand on jette un coup d'œil sur les productions écœurantes que leurs auteurs osent actuellement décorer de ce nom.

Le public habituel des théâtres parisiens, blasé sur les spectacles scandaleux dont on l'a repu, a repris goût aux pièces qui s'inspirent de la religion. Il a accueilli avec faveur *le Christ* de M. Ch. Grandmougin*, *la Passion** de M. E. Haraucourt, *la Samaritaine* de M. E. Rostand et d'autres compositions analogues.

Abstraction faite de l'inconvenance et de la profanation qui résultent du lieu de la représentation et de la personnalité des acteurs, *que valent, que peuvent valoir de pareils drames, au point de vue exclusivement littéraire ?*

D'abord, dès que les tableaux tirés de l'Évangile s'écartent le moins du monde de la vérité historique, ils perdent leur grandeur et même leur aspect véritable.

Ensuite, pour comprendre et pour reproduire les sublimes figures du Christ et de la Vierge, il faut avoir de la piété ; il faut — comme Fra Angelico, qui peignait à genoux ses madones — envisager l'art comme un sacerdoce, comme un acte du culte.

Si ces conditions manquent, malgré des intentions relativement bonnes, le poète ne peut produire qu'une œuvre fausse et grotesque, une caricature des choses saintes, et, par le fait même, une monstruosité aussi peu religieuse que peu artistique.

Ex. : Des auteurs que nous avons cités, M. Rostand, qui n'est pas un incroyant et qui est un artiste de valeur, était le moins incapable de réussir dans une telle entreprise. Or, plusieurs scènes et passages de son « Évangile en trois tableaux, en vers », *la Samaritaine*, causent un intolérable malaise et sont choquants au delà de toute expression. Voyez, entre autres, les réflexions que l'auteur met dans la bouche du Christ, lorsque celui-ci voit approcher Photine, la Samaritaine (*tableau* I, scène 3) ; le langage qu'il prête à Photine, un peu plus loin ; puis des facéties déplacées dans le goût de celle-ci (*tableau* III, scène 2) : un ivrogne, pour demander à Jésus le pardon de ses excès, lui dit :

Me pardonneras-tu, prophète de l'eau vive,
De n'avoir pas aimé de façon exclusive,
L'eau pure que ton Père à boire nous donna ?

Et Jésus de répondre « *en souriant* » :

Je l'ai changée en vin aux noces de Cana !

— Non moins déplacé et faux est le drame de Catulle Mendès* : *La Vierge d'Avila* (Ste Thérèse).

§ 3. — Le Drame

376. — **Le Drame**, tel qu'on l'entend de nos jours, est, au fond, la tragédie classique transformée sous l'influence du romantisme. Pour le bien comprendre, il importe donc de jeter un rapide coup d'œil sur le *drame romantique*. D'autre part, il est intéressant de constater que *le drame satyrique des anciens* a plus d'une analogie avec *le drame moderne*, bien que, en fait, il n'ait contribué en rien à son éclosion.

ARTICLE PREMIER. — *Le drame satyrique et le drame romantique.*

377. — **Le drame satyrique** est une forme de drame, très originale et restée propre à la Grèce. Il tient le milieu entre la tragédie et la comédie, et se rapproche de la comédie héroïque, dont nous parlerons plus loin.

Comme la tragédie, il est le terme d'une évolution du dithyrambe.

Ce qui le caractérise, c'est le *mélange du tragique et du comique, de l'héroïsme et de la bouffonnerie*.

« D'une manière générale, la bouffonnerie y est représentée par Silène et par ses fils, les satyres, ou par les autres acteurs rustiques qui les remplacent quelquefois ; l'héroïsme, par les personnages de l'épopée .. Les *satyres* (n° 368) forment normalement le chœur du drame auquel il donnent leur nom .. Le fond de leur tempérament, c'est la gaité, une gaité enfantine, pétulante, qui n'a d'autre motif souvent que l'exubérance de la vie. Les bonds, les chants, les cris, les jeux et les mauvais tours, voilà ce qu'ils aiment par-dessus tout... Leur danse, qui n'était qu'à eux, se nommait la *sikinnis* : c'était, semble-t-il, une suite de bonds plutôt que de pas, une agitation violente et rapide qui ressemblait à une course rythmée. Cette danse était pourtant accompagnée de chants, et elle avait sa grâce sauvage. Dans le *Cyclope* d'Euripide, c'était en dansant la sikinnis que le chœur satirique faisait irruption dans l'orchestra. » (M. CROISET, *l. c.*, t. III, p. 396.)

Le CYCLOPE d'Euripide est le seul spécimen de ce genre qui soit parvenu jusqu'à nous. En voici un court aperçu :

Ulysse et ses compagnons, abordant en Sicile, rencontrent les satyres dont le cyclope Polyphème a fait ses prisonniers et ses esclaves ; ils leur achètent des vivres. Survient le cyclope ;

il répond aux supplications des Grecs en les poussant dans son antre et bientôt il dévore deux d'entre eux. Cependant Ulysse l'enivre, puis, pendant son sommeil - mais derrière le théâtre — l'aveugle en lui crevant son œil unique, au moyen d'un pieu. Enfin, il quitte l'île avec ses compagnons et les satyres, en insultant Polyphème, qui, au moment du départ, sort en tâtonnant de sa grotte.

La lâcheté de Silène et des satyres sert à mettre en relief le sang-froid et la vaillance d'Ulysse.

378. — Le drame romantique rompit en visière avec les traditions du pseudo-classicisme et s'inspira des littératures étrangères, en particulier de Shakespeare (n° 362).

Le drame romantique conquit la scène française pendant l'hiver de 1829 à 1830.

En octobre 1827, avait paru le *Cromwell* de Victor Hugo* ; la préface de ce drame était le manifeste de la nouvelle école. Deux ans plus tard, les classiques firent une opposition désespérée à la représentation de *Henri III* d'Alexandre Dumas*. On vit les rédacteurs du *Constitutionnel*, journal libéral et antidynastique, supplier Charles X d'intervenir. Le roi répondit : « Messieurs, quand il s'agit de théâtre, je n'ai comme tout bourgeois de Paris, que ma place au parterre. » *Henri III* fut joué et obtint le plus vif succès.

Le 25 février suivant, Victor Hugo fit jouer *Hernani*. Les littérateurs des deux camps se rencontrèrent au théâtre comme en champ clos. Ils s'y livrèrent une vraie bataille à coups de sifflet, et même à coups de poing et de canne. La victoire resta aux romantiques « plus nombreux, plus jeunes, plus vigoureux, mieux disciplinés ». (PETIT DE JULLEVILLE*.)

EN THÉORIE, les romantiques ne connaissent qu'une seule loi : « le poète doit rendre *son* idée et l'action qui exprime cette idée, bien claires, bien saisissables ; quant au choix des moyens dont il se sert pour atteindre ce but, il jouit d'une liberté absolue ».

EN FAIT : 1° Les romantiques rejettent les *unités de temps et de lieu* dans ce qu'elles ont d'exagéré (n° 365).

2° Ils prennent *le sujet* de leurs drames dans n'importe quelle période de l'histoire de n'importe quelle nation, voire dans la vie contemporaine, dans les événements et les mœurs de nos jours.

3° *Quand le sujet est historique,* ils s'attachent à rester fidèles à la réalité historique. Le principe est excellent, mais ils l'appliquent mal.

Ainsi Victor Hugo a voulu « peindre un Cromwell complet, au lieu du Cromwell tronqué amoindri (selon lui) que Bossuet a retracé dans l'*Oraison funèbre de la reine d'Angleterre* » Il a cru réaliser ce dessein en mettant en scène les anecdotes recueillies dans les chroniques de l'époque. Mais « donner aux moindres travers de Cromwell, à ses tics, à ses manies, à ses lourdes plaisanteries, à ses bouffonneries pédantesques, le même relief qu'à ses qualités maîtresses, qu'à ses vices dominants, qu'à tout ce qui fait enfin qu'il est Cromwell et non Dandin

c'est brouiller sa physionomie, c'est la rendre indécise et confuse sous prétexte de l'exprimer plus complètement. » (PETIT DE JULLEVILLE*.)

4° Ils visent *à l'effet* (cfr n° 290) et, au besoin, lui sacrifient la vraisemblance et la moralité. Comme Voltaire, ils professent la maxime de *frapper fort* pour la multitude plutôt que de *frapper juste* pour les gens instruits. De là, les conséquences suivantes :

A. Ils multiplient les *antithèses :*

a) *Dans les caractères et les personnages.*

Ex. : V. Hugo dit lui-même de deux de ses œuvres : « L'idée qui a produit *Le Roi s'amuse* et l'idée qui a produit *Lucrèce Borgia* sont nées au même moment, sur le même point du cœur. Quelle est, en effet, la pensée intime cachée sous trois ou quatre écorces concentriques dans *le Roi s'amuse ?* La voici : Prenez *la difformité physique* la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-la là où elle ressort le mieux, à l'étage le plus infime, le plus souterrain et le plus méprisé de l'édifice social ; éclairez de tous côtés, *par le jour sinistre des contrastes*, cette misérable créature ; et puis, jetez-lui une âme et mettez dans cette âme *le sentiment le plus pur* qui soit donné à l'homme, le sentiment paternel. Qu'arrivera-t-il ? C'est que ce sentiment sublime, chauffé selon certaines conditions, transformera sous vos yeux la créature dégradée ; c'est que l'être *petit* deviendra *grand ;* c'est que l'être *difforme* deviendra *beau*. Au fond, voilà ce que c'est que *le Roi s'amuse*. Eh bien, qu'est-ce que c'est que *Lucrèce Borgia ?* Prenez la *difformité morale* la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le cœur d'une femme, avec toutes les conditions de la beauté physique et de la grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime, et maintenant mêlez à toute cette difformité morale *un sentiment pur*, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel ; *dans votre monstre mettez une mère ; et le monstre intéressera, et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux*. Ainsi, *la paternité sanctifiant la difformité physique*, voilà *le Roi s'amuse ; la maternité purifiant la difformité morale* (1), voilà *Lucrèce Borgia*. » (*Lucrèce Borgia*, préface.)

b) *Dans la mise en scène.* Ils font « toujours apparaître volontiers le cercueil dans la salle du banquet, la prière des morts à travers les refrains de l'orgie, la cagoule à côté du masque ».

---

(1) Si le dramaturge montrait dans la maternité la source du repentir et le principe de l'amendement de la vie, il aurait le droit de parler de relèvement moral ; mais de la manière dont il s'y prend, il ne fait que l'*apologie indirecte du vice ;* il rend la coupable intéressante et, par le fait même, il diminue la répulsion qu'inspirent ses fautes. Et dire que, quelques lignes plus loin, ce même V. Hugo déclare qu' « il se sait responsable et ne veut pas que la foule puisse lui demander compte un jour de ce qu'il aura enseigné. Le poète aussi a charge d'âme. *Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde* ».

Ex. : Victor Hugo*, *Lucrece Borgia*. Acte III. Ivres-morts.

c) *Dans le mélange voulu du sérieux et du comique, du sublime et du grotesque*, dont ils font « le trait caractérisque, la différence fondamentale qui sépare l'art moderne de l'art antique (1) », ce qui est une erreur. (Voyez n° 377.)

B. Ils *prolongent les situations violentes, contre nature, affreuses.*

Ex. : Dans l'*Œdipe-roi* de Sophocle, la reconnaissance, par le roi, de ce qu'il est et de ce qu'il a fait (parricide etc.) est *le dénoûment* ; dans *Severo Torelli* de M. F. Coppée*, au contraire, une reconnaissance analogue est le *nœud*. Voyez encore dans *Pour la Couronne* du même auteur, le meurtre de Michel Brancomir par son fils Constantin.

C. Ils mettent sous les yeux des spectateurs, *bien moins les faits de conscience* (la lutte *intérieure* entre le devoir et la passion, le jeu des volontés aux prises les unes avec les autres, etc.), *que les faits extérieurs* (combats corps à corps, empoisonnements, meurtres, etc.).

D. Ils *parlent aux sens, aux yeux, à l'imagination* beaucoup plus qu'à l'esprit. De là :

a) La recherche des *spectacles impressionnants* et de tout ce qui surexcite la nervosité : décors féeriques ou lugubres, assassinats *sur la scène*, etc.

b) L'exhibition de *la passion tournée en convulsion animale* (2).

« L'école moderne est sensualiste jusqu'aux moelles ; les personnages qu'elle excelle à peindre (je ne dis pas ses héros, car on ne peint plus de héros) sont *tout entiers conduits par leur tempérament physique*. » (Petit de Julleville*, *Le théâtre en France*, p. 415.)

5° Ils tendent à *faire de la scène une tribune.*

Ex. : V. Hugo*, *Les Burgraves*. « Les Burgraves ne sont plus un drame, c'est un cadre à déclamations sublimes quelquefois, mais souvent creuses et boursouflées. » (Petit de Julleville*, *ib.*, p. 377.) Cette pièce, la dernière que Victor Hugo ait donnée au théâtre, fut jouée le 7 mars 1843. « L'insuccès fut complet et découragea le poète... La chute du poème était méritée ; depuis quarante-cinq ans, même dans les circonstances qui semblaient le plus favorables, les admirateurs du poète n'ont pas osé en appeler, au moins devant le public, de l'arrêt du premier jour. *L'entreprise romantique avait échoué définitivement au théâtre.* » (Id., *ib.*)

ARTICLE 2. — *Le drame moderne.*

379. — Caractéristique. — 1° Comme *les classiques* :

(1) V. Hugo, *Cromwell*, préface.

(2) Voyez Saint-Marc Girardin, *Cours de littér. dram.*, chap. II.

A. Les modernes font consister l'objet principal du drame dans la *peinture des caractères* (nos 362-363).

B. Ils reconnaissent la nécessité absolue de l'*unité d'action*.

C. Ils suppriment *la musique* et *les chœurs*, sauf en certains cas exceptionnels où le sujet les exige.

D. Ils adoptent la division du drame en *actes* et en *scènes*.

2° Comme *les romantiques* :

A. Ils rejettent *les unités de temps et de lieu* pour *le drame entier*, mais les observent pour *chaque acte en particulier* (n° 365).

B. Ils s'inspirent de la *vérité historique* en tout ce qui concerne les personnages et les événements, la mise en scène, etc.

C. Ils accordent au *spectacle* l'importance qui lui revient.

En conséquence, ils aiment à changer de décor à chaque acte ; — de chacun de ces décors, ils font un *tableau* pittoresque ; — ils soignent les principaux groupements des personnages, et en forment des ensembles harmonieux. — En général, ils confient l'exécution de ces arrangements à des peintres habiles, dont il font ainsi leurs collaborateurs.

D. Loin d'exclure les *sujets modernes* ou *contemporains*, ils n'en traitent presque pas d'autres.

E. Ils font tenir à leurs personnages un *langage vif, vrai, coloré, varié*.

F. Ils ne répugnent pas à mêler le comique au tragique, mais d'autre part, ils ne cherchent pas de parti pris ce mélange ; ils ne voient en lui qu'un moyen qui, comme tout moyen, doit être employé ou laissé de côté, selon qu'il aide ou n'aide pas à atteindre le but proposé.

Ex. — La Fille de Roland, drame en quatre actes et en vers, du *Vicomte H. de Bornier*, peut être regardé comme un des modèles les plus accomplis du genre.

L'*idée fondamentale* de cette œuvre remarquable est très nettement exprimée dans ces mots de Gérald (IV, 3) :

> Que mon malheur, à tous serve au moins de leçon :
> *Pour mieux vaincre à jamais l'esprit de trahison*,
> *Songez à vos enfants* ; songez que d'un tel crime,
> Votre race serait l'éternelle victime,
> Et que tous les remords, tous les pleurs d'ici-bas,
> Toutes les eaux du ciel ne l'effaceraient pas.

L'action consiste dans l'expiation du crime de Ganelon, le traître, par Gérald, son fils, un héros.

Trente-cinq ans se sont écoulés depuis qu'à Roncevaux, Ganelon, aveuglé par la jalousie, a livré Roland, le fils de sa femme, aux Sarrasins d'Espagne. Tout le monde croit que le coupable a péri dans l'effroyable supplice qui lui fut infligé. Mais des moines l'ont recueilli,

ranimé, et soigné ; guéri par eux dans son corps et dans son âme, il passe maintenant aux yeux de tous pour le comte Amaury d'Aquitaine.

1er ACTE. — Amaury-Ganelon rentre en son château de Montblois après un pèlerinage expiatoire qu'il est allé faire à Roncevaux. Peu après, Gérald, son fils, revient d'une partie de chasse, au cours de laquelle, ayant rencontré fortuitement une troupe de Saxons, il a arraché à leurs mains Berthe, la fille de Roland. Le chef saxon, Ragenhardt, fait prisonnier par Gérald, consent, pour un motif dont il fait mystère, à se faire chrétien et est mis en liberté.

2me ACTE — Au moment de se séparer, *la fille de Roland* et *le fils de Ganelon* s'avouent leur mutuel amour. Ni le duc Nayme ni les seigneurs qui, avec lui, viennent chercher Berthe à Montblois, ne reconnaissent Ganelon, mais l'émotion que celui-ci éprouve en revoyant ses anciens frères d'armes, ravive et précise les soupçons du saxon Ragenhardt.

3me ACTE. — Deux ans ont passé. Gérald, qui s'est illustré dans les combats, met le comble à sa gloire en tuant, en champ clos, sous les yeux de Charlemagne et de Berthe, l'émir Noéthold, et en reconquérant ainsi l'enjeu de ce combat singulier, Durandal, l'épée de Roland, « captive » depuis Roncevaux. En récompense, Charlemagne vient d'accorder au jeune vainqueur la main de la fille de Roland, lorsque, soudain, il se rencontre, seul à seul, avec Ganelon. *Il le reconnaît*, mais, en considération du fils, il épargne le père, garde le silence et maintient sa décision de marier Berthe à Gérald.

4me ACTE. — Au moment où le mariage va s'accomplir, Ragenhardt, le saxon, dévoile l'horrible vérité. Charlemagne convoque les seigneurs en cour de justice. Tous, et Berthe avec eux, ratifient la sentence du duc Nayme :

Honneur à toi Gérald ! ton triomphe d'hier
A racheté l'honneur de ton père : sois fier !

Mais Gérald refuse un bonheur que sa conscience de chevalier lui interdit. Il va chercher la mort dans de lointains combats, tandis que Charlemagne s'écrie :

Barons, princes, inclinez-vous
Devant celui qui part : *il est plus grand que nous.*

QUALITÉS DE CE DRAME : Conception chrétienne. — Élévation et noblesse des caractères. — Intérêt croissant de l'action. — Situations dramatiques. — Sentiments sincères, chrétiens, patriotiques. « L'amour de la patrie est ici l'âme même et comme la respiration de l'œuvre. » (J. LEMAITRE*, *Impressions de Théâtre*, 5me série, p. 234.)

IMPERFECTIONS : Les caractères ne sont pas toujours soutenus. — Les vers, tout en étant souvent bien frappés, n'ont pas, en général, la vigueur et la sonorité qui caractérisent le dialogue cornélien.

380. — Variétés du drame moderne. — Il y a lieu de distinguer :

I. LE DRAME HISTORIQUE, qui est traité de deux *manières* différentes :

1. L'histoire fournit le cadre et détermine la mise en scène, rien de plus.

Le poète représente sur la scène un fait historique ; il respecte le plus possible les données

de l'histoire et de la légende, mais *son but n'est pas de donner une vision exacte du passé ; ce qu'il veut, c'est montrer le cœur humain passant par des crises émouvantes.*

Ex. : H. de Bornier, *La Fille de Roland, Mahomet, Les noces d'Attila.* — F. Coppée*, *Sévéro Torelli, Les Jacobites.*

2. L'auteur veut donner à son œuvre un caractère nettement historique.

Il n'y parvient pas et c'est fatal ; les exigences de la science s'accordent mal avec celles de la poésie. « Les progrès immenses qu'a fait depuis cinquante ans la critique historique nous ont pénétrés d'un sentiment parfois confus, mais toujours délicat, des différences profondes qui séparent les sociétés et les civilisations ; ce sentiment fait que nous sommes choqués d'entendre des Flamands du XVIe siècle ou des Italiens du XVe parler et penser comme nous sur la scène. D'autre part, si l'auteur s'efforce de les faire parler et penser comme ils pensaient et ils parlaient, cette résurrection du passé nous paraît froide, bizarre et même peut nous sembler ridicule. *Dans ces conditions, le drame historique devient à peu près impossible.* » (Petit de Julleville*, *Le Théâtre en France*, p. 418.)

Ex. : V. Sardou*, *Patrie, La Haine, Thermidor.*

Il faut signaler ici trois productions justement célèbres de la scène allemande : *Goetz von Berlichingen*, de Goethe*, (1749 † 1832) (1), *Wallenstein* (trilogie) et *Wilhelm Tell*, de Schiller.

Schiller (1759 † 1805), chercha pendant toute sa vie la meilleure *manière* dramatique. Son *Wilhelm Tell*, malgré certains défauts, est incontestablement un des chefs-d'œuvre de la scène. Le personnage légendaire dont le nom sert de titre à cette pièce, n'y joue qu'un rôle fortuit bien que très important ; *le vrai héros est le peuple suisse, représenté par les conjurés du Rutli.* Le poète nous rend témoins de son oppression, de son héroïsme dans la lutte pour l'indépendance, de sa modération dans le triomphe. Le 5me acte n'est pas un hors-d'œuvre ; la conduite de Tell envers Johannes Parricida montre que le meurtrier du tyran Gessler a recouru à la violence malgré lui.

II. Le drame moral peint les crises par lesquelles passe le cœur humain, ses aspirations, ses luttes, ses souffrances, ses joies. Il est tiré de la vie contemporaine, souvent il insinue une thèse (n° 317).

A. Dumas* fils est le créateur du genre. Malheureusement les thèses qu'il soutient sont, en général, très dangereuses. De plus, « le monde où il introduit le public est un monde si étrange, ou plutôt si corrompu, l'auteur a fait dans ses peintures une si grande place aux mauvaises mœurs » (Petit de Julleville*) qu'il faut chercher ailleurs des exemples.

Comme spécimens, citons : H. de Bornier*. *Le fils de l'Arétin.* Le fils du trop célèbre humaniste se corrompt en lisant les livres de son père. Remords et douleur, châtiment de celui-ci. — E. Brieux*, *La robe rouge.* L'auteur s'applique à montrer comment le désir de

(1) Goethe est un des esprits les plus souples qui aient jamais existé. Ses œuvres ont presque toutes des allures différentes ; romantique dans *Goetz von Berlichingen*, il est classique dans *Iphigenie auf Tauris.*

l'avancement entraine des magistrats naturellement honnêtes à oublier leur devoir. — F. Coppée*, *Le Pater* (en un acte). En 1871, les communards ont massacré le pieux et charitable abbé Jean Morel. Sa sœur, exaspérée, a soif de vengeance. Au curé qui cherche à la calmer et lui dit : « priez », elle répond : « Je ne ne sais plus prier ». Et de fait, récitant le pater, arrivée aux mots : « pardonnez-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés », dans un accès de colère, elle s'arrête et jette son chapelet. Survient un chef communard, qui, poursuivi par des Versaillais, lui demande qu'elle le cache. Indignée, elle va le livrer, lorsque saisie de cette pensée : « Le prêtre avait raison, mon frère eût pardonné ! » elle le soustrait aux soldats qui le cherchent. Alors elle reprend le pater inachevé. — Émile Fabre*, *La Maison d'Argile*. Destruction de la famille par le divorce.

III. La comédie héroïque *tient à la fois du drame et de la comédie,* mais le drame y domine.

Ex. : E. Rostand*, *Cyrano de Bergerac* (en cinq actes, en vers). — Le principal personnage, Cyrano de Bergerac, est un héros, mais un héros d'une espèce particulière. Il a l'âme grande, noble, fière ; il déteste toutes les bassesses, les mensonges, les compromis, les lâchetés ; il a la religion de « son panache » ; mais en même temps, il est gascon, bretteur, poète ; il est laid et affligé d'un nez ridiculement long, dont il est le premier à plaisanter, mais dont il n'entend pas que les autres plaisantent. De là, dans son caractère et dans sa vie, des aspects dramatiques et d'autres comiques.

§ 4 — La Comédie.

381. — Genèse et caractère de la comédie. — L'homme éprouve de temps en temps un certain besoin moral de se délasser, de se dérider, de rire, et ce besoin n'est pas moins impérieux que celui de passer par quelques émotions sérieuses (nos 48 à 50). La seconde de ces inclinations a donné lieu à la tragédie et au drame ; la première, à la comédie.

Voici, par exemple, comment ce dernier genre s'est formé et développé en Grèce. Au vie siècle avant l'ère chrétienne, tous les ans, la vendange achevée, pendant l'hiver, le paysan grec célébrait des fêtes rustiques en l'honneur de Dionysos, le dieu de la vigne ; « il mettait en perce ses tonneaux et goûtait pour la première fois le vin de l'année, tout jeune encore. Le chant du chœur qui, dans chaque village se groupait autour de l'autel du dieu et y chantait le dithyrambe, donna naissance à la tragédie (n° 358), puis au drame satyrique (n° 377) ; le reste de la fête se transforma non moins naturellement en comédie. » (M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. III, p. 417.) Celle-ci ne consistait d'abord que dans des bouffonneries improvisées, au cours desquelles tous les personnages, grands et humbles qui, d'une façon quelconque, avaient fait parler d'eux, les grands surtout, étaient passés en revue, ridiculisés, raillés et bafoués. Peu à peu, les progrès de la civilisation aidant, ces manifestations de la gaieté et de la malignité populaires se dépouillèrent de leur grossièreté et tout en gardant leur caractère de satire amusante, tendirent à prendre une forme artistique.

La tragédie était déjà parvenue à son apogée ; la comédie, « en se transformant, s'appliqua

du mieux qu'elle put à l'imiter. Il résulta de là une *structure mixte, dans laquelle le plan tragique se superposa tant bien que mal à l'incohérence très vivante des créations primitives.* » (M. Croiset, *l. c.*, p. 453.) « Une comédie, du temps d'Aristophane, pouvait à la rigueur être considérée, quant à son organisation générale, comme analogue à une tragédie. On y trouvait, en effet, un prologue, des épisodes, un exode ; de plus, ces diverses parties étaient séparées par des chants du chœur, comparables, *jusqu'à un certain point*, aux stasima. » (Id., *ib.*, 487.) Cfr. nº 308.

Dans toutes les littératures, on constate la même évolution du genre comique : des chants satiriques et moqueurs qui, peu à peu, se transforment en représentation dramatique, laquelle, d'abord populaire ou plutôt populacière, prend peu à peu des allures plus distinguées.

La comédie, en général, est donc une satire en action. Comme le drame, elle met en scène des personnages, mais elle les montre par leur côté ridicule, comique, amusant, dans le but d'exciter l'hilarité.

382. — **Lois.** — La comédie est soumise aux *lois générales du drame* (nos 355 à 365). En particulier :

1º *Elle doit éviter de faire rire aux dépens de la vertu, de la morale, de la religion, bref de tout ce qui doit être respecté.* Par malheur, c'est ce que les auteurs de ce genre de pièces oublient presque toujours.

Ex. : Dans *Tartufe**, Molière raille « le *faux* dévot » ; mais comme il ne lui oppose nulle part le *vrai* dévot, on confond celui-ci avec l'autre, et les coups du poète les atteignent tous deux indistinctement. (Voyez L. Veuillot, *Molière et Bourdaloue.*) De plus, la vraie dévotion, telle que l'entend Molière, n'est rien moins que la dévotion chrétienne. (Voyez G. Lanson*, *Histoire de la littérature française*, p. 520.) — Dans *Le Légataire universel* de Regnard, ce sont les fripons qui excitent l'intérêt.

2º *Le comique ne peut jamais dégénérer en bouffonnerie.* La farce, assaisonnée de plaisanteries grossières et de gesticulations grotesques, peut amuser le vulgaire ; elle peut intéresser le philologue et l'historien ; elle ne compte pas en littérature.

Tels furent, chez les Romains, les *Fescennines*, les *Mimes* et les *Atellanes*.

3º Pour avoir une valeur artistique, *la comédie doit être belle.* Or, comme le ridicule — et partant le difforme — est son objet, et comme il ne peut concourir à causer la jouissance esthétique qu'à la condition de servir de repoussoir au beau et de mettre celui-ci en relief, il s'ensuit que *dans toute comédie doivent figurer des personnages sympathiques,* au moins par certains côtés. Leur absence cause un vrai malaise, une impression désagréable et fâcheuse. (Cfr. nº 299.)

4° *Le dialogue doit être spirituel, pétillant, plein de verve.* Il faut que ses ripostes piquantes, les rapprochements imprévus, les saillies, les bons mots, les traits d'esprit éclatent comme un feu roulant.

Ex. : *Le Barbier de Séville*, de Beaumarchais*, *Cyrano de Bergerac*, d'E. Rostand*, *Durand et Durand*, de M. Ordonneau et A. Valabrègue*, et bien d'autres pièces, dont l'intrigue est très mince, ont pourtant eu un incontestable succès, dû en grande partie au charme de l'élocution.

383 — Les principaux ressorts de la comédie sont : la nouveauté de l'intrigue, la vérité de l'idée fondamentale, l'originalité des caractères jointe au naturel, enfin la vivacité et la variété des scènes et des tableaux.

I. L'INTRIGUE ou ACTION est le cadre de la comédie. Chez tous les dramaturges comiques qui ont quelque mérite, on constate la préoccupation d'imaginer une donnée qui soit *amusante* et *qui n'ait pas encore été exploitée.* A cet effet, ils introduisent le spectateur dans un *milieu nouveau* et lui représentent une *aventure surprenante* et féconde en situations singulières.

Ex. : ARISTOPHANE*, *Les guêpes* (σφήγες). Philocléon est un citoyen d'Athènes qui a la monomanie de vouloir toujours juger. Son fils, Bdélycléon, le fait enfermer et garder à vue par des esclaves. Mais notre reclus cherche à s'évader et voyant les juges, ses confrères, passer devant sa maison pour se rendre au tribunal, il les appelle et leur demande de le délivrer. Ces juges sont symboliquement travestis en *guêpes* et armés d'un aiguillon, comme étant toujours disposés à piquer. Ils forment le chœur. Ils en viennent aux mains avec les gardiens de Philocléon. Bdélycléon s'interpose et décide son père à rester chez lui, où il jugera tous les délits domestiques. Or, le chien Labes vient de dérober dans la cuisine un fromage. Il comparait devant Philocléon, qui, par méprise, l'absout, et, reconnaissant son erreur, s'en désespère. Mais Bdélycléon console le vieillard en lui apprenant à se divertir. Il y réussit au point d'en faire un bon vivant qui a désormais les procès en horreur. Racine a modernisé cette fable dans ses *Plaideurs*.

— *Les Grenouilles* (βάτραχοι). Le dieu Dionysos, fatigué des tragédies mal faites qu'on joue en son honneur, entreprend un voyage aux enfers pour y aller quérir un dramaturge digne de lui. Travesti en Héraclès et accompagné de son esclave Xanthias, il traverse le Styx au milieu des *grenouilles* coassantes. Arrivé aux enfers, il y trouve tout en émoi : Euripide prétendait y remplacer Eschyle sur le trône dévolu au meilleur poète tragique. Eschyle se défend d'une manière victorieuse. Dionysos, constitué juge par Pluton, donne gain de cause à Eschyle et l'emmène avec lui sur la terre.

MOLIÈRE*, *Le Bourgeois gentilhomme.* M. Jourdain, bourgeois enrichi, a l'ambition de fréquenter la noblesse ; il refuse d'accorder la main de sa fille à Cléonte, parce que celui-ci n'est pas noble. Cléonte l'abuse en se faisant passer pour le fils du Grand-Turc.

E. LABICHE*, *Le voyage de M. Perrichon.* M. Perrichon, carrossier enrichi, retiré des affaires, fait un voyage en Suisse avec sa femme et sa fille. Deux jeunes gens, Armand Desroches et Daniel Savary, dans le but de se faire accueillir comme gendre, s'efforcent l'un et l'autre de gagner les bonnes grâces de Perrichon le premier en lui rendant de réels services, le

second en flattant son ambition. Celui-ci est sur le point de réussir, lorsque son jeu est découvert par M. Perrichon.

La poudre aux yeux. Malingear, médecin sans clients, et Ratinois, ancien confiseur, avec leurs femmes, négocient entre eux le mariage du fils Ratinois avec la demoiselle Malingear. De part et d'autre, ils ont recours à d'absurdes supercheries pour paraître plus riches qu'ils ne sont.

M. Ordonneau et A. Valabrègue*, *Durand et Durand*. Coquardier a pris l'épicier en gros, Albert Durand, pour son homonyme qui est un des premiers avocats du barreau parisien, et lui a donné sa fille. Ce quiproquo donne lieu à une série d'incidents drôlatiques.

Ed. Pailleton*, *Le monde où l'on s'ennuie*. Le salon de Mme de Céran est « un hôtel Rambouillet en 1881 », où « se font, se défont, et se surfont les réputations, les situations et les élections, où, sous couleur de littérature et beaux-arts, les malins font leur affaire ; c'est la petite porte des ministères, l'antichambre des académies, le laboratoire du succès » (I, 1). Mais c'est aussi le monde où l'on s'ennuie, « où l'on cause et où l'on pose, où le pédantisme tient lieu de science, la sentimentalité de sentiment et la préciosité de délicatesse ; où l'on ne dit jamais ce que l'on pense, où l'on ne pense jamais ce que l'on dit ; où l'assiduité est une politique, l'amitié un calcul et la galanterie même un moyen ; un monde où l'on avale sa canne dans l'antichambre et sa langue dans le salon, le monde sérieux enfin ». (*Ib.*) C'est dans ce monde-là que M. Paul Raymond, sous-préfet, vient passer quelques jours avec sa jeune femme, afin de s'assurer la protection de Mme de Céran et de parvenir ainsi à une préfecture.

V. Sardou*, *Rabagas*. Rabagas est un avocat qui veut se faire une situation et qui, pour y arriver, fait le démagogue, mais qui, ayant réussi, se range, devient le défenseur du pouvoir et se fait huer par ses anciens amis.

E. Augier*, *La pierre de touche*. Franz Milher, jeune artiste d'avenir, est institué légataire universel par le comte d'Hildesheim. Ses amis se réjouissent de cette fortune inespérée. Les héritiers naturels du comte, d'abord dépités de se voir frustrés, circonviennent Frantz, l'entraînent dans leur société et lui font méconnaître ses amis. Ici l'*intrigue tourne au tragique*.

— *Le gendre de M. Poirier*. Ce gendre, c'est le marquis Gaston de Presles, qui pour redorer son blason, a épousé la fille d'un richissime parvenu. Comment s'accordent et font ménage des gens d'extraction, d'éducation, d'idées aussi différentes ?

II. Une idée fondamentale ou maîtresse doit animer la comédie entière, de telle façon que celle-ci n'en soit que le développement.

Ex. : *Les Guêpes* sont la satire du juge athénien ; *Les Grenouilles* sont une critique amère d'Euripide ; *Le Bourgeois gentilhomme* montre le ridicule d'un homme qui sort de sa condition ; *Le voyage de M. Perrichon* met en lumière cette maxime si vraie que « l'ingratitude est une variété de l'orgueil », et qu' « un imbécile est incapable de supporter longtemps cette charge écrasante qu'on appelle la reconnaissance » ; *La poudre aux yeux* est le tableau de la vanité bourgeoise ; *Durand et Durand* est la preuve du danger que l'on court en se mettant dans une situation fausse et équivoque ; *Le monde où l'on s'ennuie* persifle les intrigues de coteries politico-littéraires ; *Rabagas* étale au grand jour l'hypocrisie des meneurs ; enfin, *La pierre de touche* est un exemple saisissant de l'influence funeste que la possession des richesses exerce sur le caractère et sur le cœur.

III. LES CARACTÈRES COMIQUES. — On constatera aisément que tous les bons comiques choisissent leurs personnages parmi leurs contemporains ; ils peignent des travers *actuels* qu'ils ont sous les yeux et mettent en scène les gens plus ou moins toqués qui posent devant eux, sans le savoir. De là, l'originalité et le naturel de ces éthopées ; ce sont, en définitive, des portraits d'après nature, des tableaux des mœurs de l'époque.

IV. LA VIVACITÉ ET LA VARIÉTÉ DES SCÈNES résultent surtout de l'habile combinaison des moyens suivants :

1° LE CHOIX *des situations*. Chaque scène doit développer une situation qui, par un contraste, met bien en relief le ridicule d'un défaut, d'une bévue ou d'un incident fortuit (n° 49).

2° LA SUCCESSION *de ces situations*. Les bons auteurs savent les ordonner de manière qu'elles *contrastent* et qu'elles aient toutes *quelque chose d'imprévu et de soudain*.

3° LES RENVERSEMENTS *de situation*.

Ex. : F. LABICHE*, *Le voyage de M. Perrichon* (II. Scène 3). Armand Desroches vient de sauver Perrichon qui a failli périr dans un gouffre ; il paraît l'emporter sur son rival; mais un peu plus tard, celui-ci « se laisse glisser exprès dans une petite crevasse..., pas méchante », d'où il se fait tirer par Perrichon. Ayant ainsi donné à ce dernier « l'occasion de sauver son semblable sans danger pour lui » il est « sa joie, son triomphe, son fait d'armes » ; à son tour, il a le dessus.

4° LES ALTERCATIONS entre plusieurs personnages ayant chacun leur *tic*, leur *manie*.

Ex. MOLIÈRE*, *Le Bourgeois gentilhomme*. (I. 1-2 ; II. 3-4.) Dispute entre le maître de musique, le maître d'armes, le maître à danser et le maître de philosophie.

384. — Variétés de la comédie. — On classe communément les pièces de ce genre en *comédies de caractère ou de mœurs, comédies d'intrigue* et *comédies mixtes*. Cette division est artificielle. Dans toute comédie bien faite, il y a une intrigue et il y a des tableaux de mœurs. L'un de ces deux éléments peut prédominer plus ou moins, mais il ne peut guère exister sans l'autre.

Quand la comédie est entrecoupée de *couplets chantés* sur des airs connus, elle prend le nom de VAUDEVILLE.

Ex. : E. LABICHE*, *La grammaire*.

Quand elle reproduit en tout ou en partie une œuvre célèbre, avec des

modifications ou des additions qui en font ressortir les défauts, elle constitue la PARODIE.

Ex. : J. Méry* *Le récit de Théramène* (Racine. *Phèdre*, V. 6), *avec les commentaires de Thésée.*

§ 5. — L'Opéra ou drame lyrique.

385. — Caractère. — L'opéra est un *drame lyrique,* chanté soit en entier, soit en majeure partie, avec accompagnement d'orchestre, entrecoupé de danses, et relevé par des spectacles aussi brillants que variés.

C'est donc, au fond, une cantate (n° 349), mais une cantate dont l'élément dramatique est renforcé et qui a été appropriée à la scène de manière à satisfaire à la fois les deux sens esthétiques, l'ouïe et la vue.

L'opéra, originaire d'Italie, fut introduit en France par Mazarin en 1645.

Si nous comparons l'opéra à la tragédie grecque, plus particulièrement à la tragédie d'Eschyle (n° 859), en faisant abstraction du thème particulier développé dans cette tragédie, nous constaterons les ressemblances et les différences suivantes :

1° *Comme la tragédie d'Eschyle* :

A. L'opéra est un spectacle mi-dramatique, mi-lyrique et chorégraphique.

B. Les scènes dramatiques ne servent qu'à introduire, à motiver et à expliquer les parties lyriques. Aussi l'action proprement dite est-elle simplement esquissée : les situations les plus émouvantes et les plus propres à la mise en scène sont choisies et présentées en *tableaux vivants* ; l'expression des sentiments est développée dans toute sa plénitude.

2° *Contrairement* à ce qui se pratiquait sur la scène grecque, l'élément poétique est subordonné à l'élément musical (n° 295). Le chant et la symphonie, loin de mettre les paroles en relief, les étouffent au point que le spectateur, pour les comprendre, doit avoir recours à un *libretto.*

Voici la raison de ce bouleversement : « L'art musical moderne est fondé sur le développement de l'élément *mélodique,* élément dont la polyphonie n'est qu'une manière d'être ;... *sa dernière expression est la symphonie,*... son plus illustre représentant, Bach. La musique de l'ancienne Grèce poursuit le développement de l'élément *rythmique,*... dont l'expression la plus haute est le chœur dansé (homophone) ; le type le plus pur, les odes de Pindare (n° 329). Les modernes, sans ignorer le rythme, ne lui accordent qu'une importance secondaire ;... seuls, les anciens Hellènes, y ont vu la source des plus grands effets musicaux. » (Gevaert, *Histoire de la musique dans l'antiquité*, t. II, p. 124.) Or le rythme était marqué par la mesure des paroles, des vers.

Spécimen. — Il sera aussi intéressant qu'instructif de faire l'*étude comparée* de Polyeucte, *tragédie de P. Corneille*, et de « Polyeucte, *opéra en cinq actes, de Jules Barbier et Michel Carré, d'après la tragédie de Corneille ; musique de Charles Gounod, de l'Institut : divertissement de M. L. Mérante* ». Paris, H. Lemoine, 1878.

Malgré les très nombreux emprunts que les auteurs de l'opéra ont fait à Corneille, les deux pièces sont pour ainsi dire de tout point dissemblables.

Dans l'opéra, la peinture des caractères et celle de l'action se réduisent à fort peu de chose

par contre, le décor de la scène a beaucoup d'importance. Chaque acte comprend deux tableaux, excepté le IVe qui n'en a qu'un. Ce théâtre représente successivement : la chambre de Pauline (intérieur d'une maison romaine) — une place avec un arc de triomphe orné de palmes et de couronnes et, au fond, les remparts — un jardin avec un petit temple de Vesta, au coucher du soleil — un site sauvage, éclairé par la lune — une salle du palais de Mélitène — une place publique, avec au fond, le temple de Jupiter — une prison — les arènes.

Les scènes principales de la tragédie, celles qui présentent le plus d'intérêt au point de vue psychologique, *sont laissées de côté dans l'opéra. Par contre, les scènes principales de l'opéra sont seulement racontées ou ne sont pas même mentionnées dans la tragédie* : tels sont notamment le 2e tableau du 1er acte (Entrée triomphale de Sévère) — le 2e tableau du 2e acte (Baptême de Polyeucte) — le 2e tableau du 3e acte (Sacrifice païen interrompu et renversement des idoles par Polyeucte et Néarque) — enfin les deux derniers tableaux (Mort de Polyeucte et de Pauline au milieu des arènes).

Voici le *tableau du baptême* :

« Un site sauvage. — Arbres et rochers. — A gauche, une source. — Au fond, une rivière. — Clair de lune. Au lever du rideau, la scène est vide. » On entend une voix qui chante dans la coulisse :

Nymphes attentives
Dans les roseaux,
Naïades craintives,
Sortez des eaux ! etc.

« Une barque paraît sur le fleuve portant des jeunes gens et des femmes nonchalamment étendus. Un jeune patricien, Sextus, continue la chanson commencée, » racontant le mythe de Diane et d'Endymion. Au moment où la barque a disparu, Siméon est entré en scène et s'est arrêté pensif pour écouter. Puis il entonne l'air suivant :

Il chante de ses dieux les amours criminelles !
Le fleuve l'emporte en son cours !
Passez ainsi, couverts des ombres éternelles,
Dieux menteurs, dieux des infidèles,
Emportés par les flots du jour !

Des groupes de chrétiens paraissent au milieu des rochers et envahissent peu à peu la scène. Ils se saluent en chantant : « Christus ! » puis, alternant avec Siméon, et en chœur, ils chantent le Pater. Néarque entre en chantant « Christus ! », puis présente Polyeucte en ajoutant :

Frères, je vous amène un frère.

(S'adressant à Siméon) :

Il aspire au baptême et veut être chrétien.

Polyeucte écarte le manteau qui lui couvre la tête. — La lune l'éclaire. Siméon le reconnaissant :

Polyeucte ! .. l'époux de Pauline !

Marques de surprise parmi les chrétiens. Polyeucte présente sa requête. Sur un signe de Siméon, il s'approche de la source avec Néarque et s'agenouille :

Siméon : Ton Dieu t'appelle !
Lui promets-tu de le servir
D'un cœur intrépide et fidèle ?
Polyeucte : Je le promets !
Siméon : De vivre et de mourir
Pour lui ?
Polyeucte : Je le promets !
Siméon : Attestant ton baptême
De confesser la foi dans les supplices même ?
Polyeucte : Je le promets !
Néarque : Mon cœur à Dieu répond du sien !

Tout le monde s'agenouille. Siméon, puisant de l'eau dans la source et la versant sur le front de Polyeucte :

Par le Père et le Fils et l'Esprit, sois chrétien.

Le chœur : Gloire à Dieu !

Polyeucte, dans une sorte d'extase : Félicité divine ! etc.
A la fin, ensemble général ; Polyeucte, Néarque, Siméon et le chœur chantent :

Maître suprême !
O Dieu vainqueur !
L'eau du baptême
Lave { mon / son } cœur !
Christ est vainqueur ! Christ est vainqueur !

La lune éclaire splendidement cette scène. La toile tombe.

CHAPITRE IV

GENRES INTERMÉDIAIRES

386. — Beaucoup d'œuvres dont l'allure poétique est indéniable, ne rentrent pas exactement dans les trois grands genres que nous avons considérés jusqu'ici.

Telles sont d'une part les *idylles*, les *églogues* (1) et une foule d'autres

(1) Le mot εἰδύλλιον signifie simplement « petite pièce ». Ce nom fut donné au recueil des

pièces *fugitives* ou de courte haleine, aux caractères assez vagues et de formes très variées ; de l'autre, des compositions qui ont pour caractère commun une *tendance scientifique, philosophique ou morale* très marquée.

Parmi ces dernières, les unes sont nettement *didactiques* ; d'autres, notamment *la satire et l'épitre,* se rapprochent plutôt de certaines poésies lyriques ; d'autres enfin, les écrits des *moralistes,* tiennent plus de la philosophie que de la poésie.

Ainsi, malgré leur disparité, ces ouvrages peuvent se partager en quatre groupes.

§ 1er. — Poésies fugitives.

387. — **La poésie pastorale,** comme le nom l'indique, a pour objet *la vie des pâtres,* et plus généralement, *les mœurs champêtres.*

Elle doit son origine à certaines pièces de Théocrite († fin du IVe siècle avant J.-C.). Mais ce poète, quand il célébrait la campagne et ses habitants, était franchement rustique. Ses imitateurs le furent beaucoup moins et finirent par ne l'être plus du tout. L'écueil du genre est la mignardise et le manque de naturel.

Ces petits poèmes sont souvent *allégoriques* (n° 141). Leur forme est tantôt *descriptive* ou *narrative*, tantôt *dramatique*, tantôt *lyrique.*

Ex. : Virgile. *Bucoliques. Églogue I.* C'est une conversation entre deux pâtres, Tityre, qui jouit en paix de son domaine, et Mélibée, qui, proscrit et dépouillé, déplore son infortune. Cette poésie est un hommage de reconnaissance à Auguste, qui avait empêché qu'on n'enlevât au poète son patrimoine.

Les *Églogues III, VII et VIII* sont des espèces de concours poétiques entre deux bergers rivaux. La lutte consiste dans un *chant amébée* (ἀμοιβαῖος = alternatif). Les deux émules chantent, à tour de rôle, des couplets symétriques. L'*Églogue VIII* a ceci de particulier que chacun des deux concurrents fait une complainte divisée en strophes, qui, toutes, se terminent par un *refrain* (*versus intercalaris*).

L'*Églogue V* est, comme la première, une allégorie. Deux pâtres, Ménalque et Mopsus, chantent, le premier, la mort de Daphnis (J. César), le second, son apothéose.

Églogue IV. Sicelides Musae, etc. Le poète décrit le bonheur sans mélange dont les campagnes jouiront pendant l'âge d'or qui va renaître. Dans cet âge d'or, il symbolise les bienfaits de la paix qui vient d'être conclue par les soins de son bienfaiteur Pollion (Voyez A. Car-

---

poèmes composés par Théocrite. Comme les pièces « bucoliques », y dominaient, le terme d'*idylle* a fini par prendre, chez les modernes, le sens de poème pastoral. Le mot *églogue*, qui ne désigne proprement qu'une pièce « choisie », a subi la même altération de sens pour la même raison.

TAULT, *Étude sur les Bucoliques de Virgile*. Paris, 1897.) Il est à remarquer que, à son insu, dans cette églogue, Virgile a, en quelque sorte, chanté l'avènement du Messie. En effet, il a appliqué au jeune enfant de Pollion les prédictions des livres sybillins. Or, après la destruction de ces livres dans un incendie, on avait tâché de les reconstituer et les auteurs du nouveau texte avaient fait maints emprunts aux prophéties messianiques que les prosélytes juifs avaient répandues en Occident, et à Rome en particulier.

AUTRAN, *Endoume*. **MF**. II[5] . 553. — PAILLERON*, *Le jardin*. **MF**. II[5] . 598. — RACAN, *La retraite champêtre*. **MF**. III[4] . 13. — A. CHÉNIER, *L'aveugle*. *Ib*. 274.— *Le malade*. *Ib*. 280. — *La liberté*. *Ib*. 281. — P. REYNIER, *Ilus*. *Ib*. 666.

388. — **Les inscriptions** (ἐπίγραμμα ἐπί-γράφω) consistent en quelques mots expressifs gravés sur un objet, un ex-voto, une tombe (*épitaphe*, ἐπί-τάφος), un monument, pour en faire connaître la signification.

Ex. : Énée, parvenu à Actium, rend grâces à Jupiter d'avoir échappé à ses ennemis ; en témoignage de sa reconnaissance, il suspend à la porte du temple du dieu un bouclier enlevé au guerrier grec Abas, et il grave ces mots :

AENEAS HAEC DE DANAIS VICTORIBUS ARMA.
(VIRGILE, *Én*. III, 288.)

L'inscription est ordinairement *en vers*. Le mètre adopté par les anciens en pareil cas est l'hexamètre ou le distique.

— Les inscriptions les plus éloquentes sont celles qui peuvent se réduire à un nom. Ainsi, sur le piédestal de la statue de Léonard de Vinci, à Milan, on lit simplement : LEONARDO ; et sur la pierre tombale de Charlemagne à Aix-la-Chapelle : CAROLO MAGNO.

— Épitaphe de Mercy :

Sta, viator, heroem calcas.

— Sur une pyramide élevée par les habitants d'Arcy-sur-Aube.

La flamme avait détruit ces lieux.
Grassin les rétablit par sa munificence ;
Que ce marbre à jamais serve à tracer aux yeux
Le malheur, le bienfait et la reconnaissance. (PIRON.)

— Roucher († 1794), avant de comparaître devant le tribunal révolutionnaire, put faire dessiner son portrait par un compagnon de captivité ; il l'envoya à sa famille avec ces mots :

Ne vous étonnez pas, objets sacrés et doux,
Si quelque air de tristesse obscurcit mon visage :
Quand un savant crayon dessinait cette image,
J'attendais l'échafaud et je pensais à vous.

389. — Le sens du mot ἐπίγραμμα s'élargit peu à peu par métonymie et par catachrèse (n° 73). On nomma **épigramme** un petit poème, de très courte

étendue, exprimant d'une manière vive et pittoresque une pensée ingénieuse ou un sentiment délicat. Comme l'a dit Boileau, (1) elle

N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

Ce bon mot, ce trait piquant est son élément essentiel ; le reste n'est là que pour *le préparer, l'introduire* ou *le mettre en relief*.

Le précepte est joint à l'exemple dans le distique suivant :

Omne epigramma sit instar apis ; sit aculeus illi,
Sint sua mella, sit et corporis exigui.

Si l'on considère l'INTENTION du poète, l'épigramme est :

1° *Morale, gnomique, sentencieuse*, quand elle énonce une maxime, une leçon :

Ex. : Tel est le sort fatal de tout livre prêté :
Souvent il est perdu, toujours il est gâté. (CAMPAN.)

2° *Satirique*, quand elle raille ou censure.

Ex. : Sur le Dr Charcot, grand hypnotiseur :

Dédaignant les choses frivoles
Pour les femmes pris de pitié,
Il rendit complètement folles
Celles qui l'étaient à moitié. (FIGARO.)

3° *Galante*, lorsqu'elle tourne agréablement un compliment. En ce cas, elle prend le nom de **madrigal**.

Ex. : Sur un baromètre :

Ne me regardez point par pluie, orage ou vent,
Ou vous m'exposeriez à me tromper souvent ;
Car si jamais sur moi votre bel œil se fixe,
Croyant voir le soleil, je marquerai *Beau fixe*.
(A. DUTILLEUL.)

LA FORME varie à l'infini. En voici quelques spécimens :

1° *L'inscription* gravée — ou supposée gravée — sur un tombeau (ÉPITAPHE), sur le socle d'un buste, etc.

Ex. : ÉPITAPHES — de Robespierre :

Passant ne pleure pas son sort,
Car s'il vivait, tu serais mort.

— de Piron :

Ci-gît Piron, qui ne fut rien,
Pas même académicien. (PIRON.)

(1) *Art poétique*, II. 88.

— d'un paresseux :

Ci-dessous Antoine repose
Qui ne fit jamais autre chose. (DE LA GIRAUDIÈRE.)

— d'une femme :

Ci-gît ma femme : ah ! qu'elle est bien
Pour son repos et pour le mien ! (***)

INSCRIPTIONS — sur le socle du buste du Dr M..., célèbre chirurgien :

Je suis la Chirurgie et de mes mains sanglantes
Dans la peau du prochain je me taille des rentes (C.)

— sur le socle du buste du Dr C..., grand gourmet, qui aimait à prescrire à ses malades le régime à la soupe verte :

Ce marbre est digne du ciseau de Michel-Ange :
On le dirait vivant ; même, on dirait qu'il mange. (C.)

— sur un cadran solaire :

Sine umbra nihil, cum umbra nihil. (***)

2° *Le dialogue* :

Ex. : On vient de me voler ! — Que je plains ton malheur !
— Tous mes vers manuscrits ! — Que je plains le voleur !
(LEBRUN. Cfr. **MF**, III4 . 243.)

3° *Le récit* :

Ex. : « Huissiers, qu'on fasse silence. »
Dit, en tenant audience,
Un président de Beaugé :
« C'est un bruit à tête fendre :
Nous avons déjà jugé
Dix causes, sans les entendre. » (BARRATON.)

4° *L'écho de la rime* suggérant la réponse à une question :

Ex. : Au fauteuil de Delille aspire *Campenon*.
A-t-il assez d'esprit pour qu'il s'y *campe* ?... *Non* !
(MICHAUD, en 1813.)

5° *La définition, le jugement*, etc.

Ex. : Chloé, belle et poète, a deux petits travers :
Elle fait son visage et ne fait pas ses vers. (LEBRUN.)

6° *Le billet, l'apostrophe.*

Ex. : A Gladstone, le *great old man*, lors de son 80e anniversaire :

Grand vieillard, de l'année entière
Vous ne prenez que le printemps :
Vous n'êtes pas octogénaire,
Vous avez quatre fois vingt ans. (***)

— MARTIAL n'a pas composé moins de 1.555 *épigrammes latines*, réparties en 14 livres. Voyez-en des spécimens dans J. BRAET, S. J., *Selecta poetica*, t. II. L'*Épigrammatum anthologia palatina* est un volumineux recueil d'*épigrammes grecques*, réunies par Constantinos Kephalas († 940 après J.-C.).

390. — L'énigme (αἴνιγμα) est une description voilée et ambiguë. — Elle doit tenir le milieu entre l'excès de clarté qui rend la recherche nulle, et l'excès d'obscurité qui la rend impossible.

Ex. : La question posée par le Sphinx : « Quel est l'animal qui marche le matin sur quatre pieds, à midi sur deux et le soir sur trois ? » (Œdipe répondit : « C'est l'homme qui, au matin de sa vie, rampe sur les pieds et les mains, qui, au milieu de sa vie, marche sur ses deux pieds, et qui, au soir de sa vie, s'appuie sur un bâton. »

Le *logogriphe* ou *charade* « est une énigme qui donne à deviner, non pas *une chose*, mais *un mot* par l'analyse du mot lui-même ». (MARMONTEL.)

Ex. — Mitto tibi navem prora puppique carentem. (AVE.)
Si quid dat pars prima mei, pars altera rodit. (DO-MUS.)

§ 2. — La satire et l'épître.

391. — La satire est l'expression poétique de *l'indignation* (n° 42) ou de *l'hilarité* (n° 49) qu'excitent les *travers graves* ou *légers* des hommes.

Le mot « satire » est d'origine romaine ; le mot latin *satira, satura* lié avec le mot latin *satur*, signifie *mélange, pot-pourri*. Dans l'idée des *Romains*, il ne convenait qu'aux compositions littéraires réunissant les deux conditions suivantes : 1° Former un *mélange* familier et capricieux *du sérieux et du plaisant*. 2° Être écrit, au moins en partie, *en vers*.

LES FORMES qu'a revêtues la satire sont des plus variées :

1° Chez les Grecs, au moins au commencement, elle est lyrique dans le sens rigoureux du mot, c'est-à-dire qu'elle est *destinée à être chantée* (n° 332). Nous avons de même nos *chants politico-satiriques* et nos *chansonnettes* (n° 350).

2° Les Romains, comme nous, faisaient généralement de la satire *un poème destiné à la lecture*.

Au point de vue MÉTRIQUE :

Les Romains distinguaient : *a*. Les *satires non ménippées, en vers d'une seule espèce*, ordinairement en hexamètres ; *b*. Les *satires ménippées*, mêlant à la prose des vers de différents mètres.

REMARQUE : 1° Ce mélange de la prose et des vers a été adopté par plusieurs auteurs dans des compositions qui n'avaient rien de satirique. Ex. : BOÈCE, *De Consolatione philosophiæ*. — LA FONTAINE*, *Psyché*.

2° Le nom de *Satura menippea* vient du philosophe cynique Ménippe, qui composa des morceaux de ce genre.

Les modernes ont employé tantôt tel mètre, tantôt tel autre. Ceux qu'ils ont préférés, sont l'alexandrin et ce que A. Chénier a cru pouvoir appeler *iambe*, c'est-à-dire le vers de douze syllabes, suivi d'un vers de huit avec croisement de rimes. En fait, ce rythme rappelle l'allure franche et rapide du vers iambique des anciens.

Dans la satire comme dans d'autres genres poétiques, les modernes ont aussi fait usage de la prose. De là au *pamphlet*, il n'y a qu'un pas.

Au point de vue de la FORME LITTÉRAIRE, nous constatons la même variété ; le récit et l'éthopée (*forme épique*), le dialogue (*forme dramatique*), la causerie (*forme épistolaire*), l'apostrophe, l'invective, etc. (*forme lyrique*), se prêtent tour à tour à la verve tantôt âpre, tantôt gouailleuse des poètes.

L'ESPRIT qui anime la satire est le plus important et le plus caractéristique de ses éléments ; il lui donne sa vraie physionomie. A ce point de vue, nous devons distinguer *deux espèces de satires* :

1° La SATIRE MORDANTE, VÉHÉMENTE exhale l'indignation, la colère, le ressentiment, selon le mot de Juvénal : « Facit indignatio versum » (1).

MODÈLES.— *A.* Parmi les anciens, JUVÉNAL* et PERSE*. Voyez J. BRAET, S.J., *Selecta poetica*, tome II.

B. Parmi les modernes : ANDRÉ CHÉNIER, *Iambes* (EX. : *Les victimes de la Révolution*. **MF.** III4 . 290. *Derniers vers. Ib.*, 291). — A. BARBIER*, *Iambes*. (EX. : *l'Idole*. **MF.** III4 . 560. *Le lion*). — V. HUGO*, *Ses châtiments*. (EX. : *Waterloo*, Fragment. **MF.** III4 . 513.)

2° LA SATIRE ENJOUÉE, BADINE, HUMORISTIQUE, qui a pour devise : « Ridiculum acri Fortius et melius magnas plerumque secat res » (2) et : Ridentem dicere verum Quid vetat (3) ? »

MODÈLES. — *A.* Parmi les anciens : HORACE, *Satires*. — LUCIEN, *Dialogues*.

B. Parmi les modernes : BOILEAU *Satires*. (EX. : *Le repas ridicule*. **MF.** III4 . 78. — *Justification satirique*. *Ib.* 84.) — LA BRUYÈRE, *Les caractères*. (EX. : *Pamphile ou le vaniteux*. **MF.** III4 . 159).

QUALITÉS ESSENTIELLES : 1° *La vérité* : Les mœurs que le poète flagelle doivent être retracées dans un tableau exact, réel, vif. — Cela suppose un grand talent et beaucoup d'observation.

(1) *Satire* I.
(2) HORACE, *Satires*, I. 10. 14.
(3) ID., *Ibid.*, I. 1. 24.

2° *La sincérité ;* elle est encore plus nécessaire ici que dans les autres genres. « Quis tulerit Gracchos de seditione querentes », disait à bon droit Juvénal (1).

3° *La modération et la dignité.* Le poète doit éviter toute exagération, notamment : le sarcasme et la passion dans la satire mordante, la charge et la bouffonnerie dans la satire badine.

Ex. : *L'expiation* de V. Hugo* est gâtée par ce manque de mesure. Sur les bords de la Bérézina, à Waterloo, à Sainte-Hélène, Napoléon accablé se demande : « Est-ce mon châtiment ? » — « Pas encore ! » lui répond une voix mystérieuse. Puis ses cendres sont transportées à Paris ; il repose dans le mausolée des Invalides.

Ces divers tableaux sont brossés avec une vigueur admirable ; le grand lyrisme et l'épopée leur prêtent leurs couleurs les plus vives. Soudain, cette vision sombre et majestueuse se transforme en spectacle grotesque : Napoléon III est représenté en saltimbanque ; affublé des insignes impériaux de son oncle, il tient un cirque forain. Du fond de sa tombe, Napoléon Ier voit cette parodie de son œuvre, tandis qu'une voix, la voix de son crime, lui crie : « Voici ton châtiment ! »

392. — La causerie poétique ou épître (*epistola*) est un genre créé par Horace. C'est une lettre ou un entretien, mais une lettre ou un entretien *en vers*.

Ce qui la caractérise, c'est l'abandon et la familiarité.

Le vers — quant au rythme — y prend presque l'allure de la prose ; mais le style reste toujours brillant et imagé, bien que simple (n° 324).

Les épitres poétiques se classent en DEUX CATÉGORIES :

1° LES VRAIES LETTRES, qui ne diffèrent de la correspondance ordinaire que par le vers et les autres agréments de la poésie. (Cfr. nos 263 et suivants.)

Ex. : Marot, *Au Roi François Ier*. **MF**. III4 . 5.

2° LES ENTRETIENS LITTÉRAIRES, PHILOSOPHIQUES ET MORAUX, qui n'ont de la lettre que la forme.

Ex. : Horace, les *Épîtres* et, en particulier, l'*épître aux Pisons* qu'on a très mal qualifiée d'*Art poétique*. En l'écrivant, le poète n'avait nullement l'intention de composer un traité didactique ; il voulait simplement *causer*, en artiste, avec des artistes, de leurs travaux communs, et donner à ses amis quelques bons conseils.

Le grand art, en ce genre, consiste, d'une part, à dissimuler la suite logique

(1) Juvénal, 2. 24.

des idées et la rigueur du raisonnement sous *le charmant laisser aller* — nous ne disons pas le décousu — *de la conversation intime* ; de l'autre à revêtir la pensée abstraite ou philosophique d'une forme concrète, pittoresque et, quand le sujet le comporte, touchante.

§ 3. — La poésie didactique.

393 — **Caractère.** — Un grand nombre d'ouvrages littéraires sont *scientifiques* par leur *objet*, *poétiques* par leur *forme*. Leurs auteurs s'y révèlent à la fois savants ou érudits et artistes ; ils instruisent et ils charment.

L'analyse fait reconnaître que ces écrivains ont fait de l'un de ces effets leur *but principal* et lui ont subordonné l'autre. Ainsi les *Géorgiques* de Virgile sont avant tout une œuvre poétique et les *dialogues* de Platon une œuvre philosophique.

394 — **Le poème didactique** prend plus ou moins le ton et l'allure d'un enseignement, d'un exposé, mais d'un *enseignement* et d'un *exposé poétiques*.

Il doit donc être : 1° *clair et exact* ; 2° *régulier, méthodique* ; 3° *fleuri, imagé*.

L'ÉPISODE est un des principaux ornements qui lui conviennent. Il consiste soit dans un *tableau*, soit dans un *récit* dramatisé, qui se rattachent directement à un des points traités par le poète. — Son *étendue* doit être proportionnée aux dimensions du poème, de manière à ne pas troubler l'harmonie de celui-ci. — Sa place ordinaire est à la fin du chant.

MODÈLES. — VIRGILE, *Les Géorgiques* (γεωργός, laboureur, γῆ-ἔργον). Ce poème célèbre les travaux de la campagne. Il se divise en quatre chants : le I^er^ traite du labourage ; le II^e^ de l'arboriculture et plus particulièrement de la viticulture ; le III^e^ de l'élève du bétail ; le IV^e^ de l'apiculture.

Les *principaux épisodes* sont :

1° Le *tableau* des plaisirs du cultivateur (II. 457-541) ; il est suggéré par le chant qu'il termine et dont il est comme la conclusion :

> O fortunati nimium, sua si bona norint
> Agricolæ.

2° De même, *le tableau* du vieillard de Tarente, qui coule des jours dignes d'envie dans son modeste jardinet (IV. 116-145). Cet épisode est amené par ce que le poète a dit sur la nécessité d'entourer d'herbes odoriférantes les ruches d'abeilles.

3° La *description* de l'épizootie qui ravagea le Norique (III. 474-566). C'est la confirmation des enseignements du poète sur l'hygiène du bétail.

4° Enfin, *le récit* de l'aventure d'Aristée découvrant le secret de faire renaître les essaims détruits (IV. 315-558). Ce trait fait naturellement suite au passage dans lequel le poète indique ce que l'apiculteur doit faire en pareil cas.

— Louis Racine, *La Religion*, en 6 chants. **MF.** III4 .195.

— Boileau, *L'Art poétique*, en 4 chants. **MF.** III4 . 100. Ce poème justifie le jugement de Voltaire :

Boileau, *correct* auteur de quelques *froids* écrits.

« L'*Art poétique* est surtout remarquable comme document très autorisé sur l'état de la poésie au XVII^e^ siècle ». (Voyez G. Longhaye, S. J., *Hist. de la Litt. franç. au XVII^e^ siècle*, t. III, pp. 36-53. — V. Delaporte, S. J., *L'Art poétique de Boileau*, commenté par Boileau et ses contemporains, 3 vol. Tournai, Desclée, 1888.)

Les poètes néerlandais ont cultivé le genre didactique avec grand succès. Vondel, *De heerlijkheid, der Kerke* (3 chants) ; *Altaergeheimenissen* (3 chants). — W. Bilderdijk. *De ziekte der geleerden* (6 chants) ; *De geestenwereld ; Het waarachtig goed.*

De nos jours, la poésie didactique a pris l'allure d'un véritable **lyrisme scientifique**. Elle est devenue *l'expression poétique de la jouissance que ressent une âme d'artiste en se livrant à la contemplation d'un ensemble de connaissances raisonnées.* Son sujet est donc *le beau dans la science,* — ou, ce qui revient au même, *la science vue par son côté esthétique.*

L'intelligence humaine est avide de connaître et de savoir ; la vérité est son objet propre ; et chaque fois qu'une partie du voile qui lui dérobe la vue de cette vérité se soulève ou s'écarte, elle éprouve une satisfaction indicible, qui grandit en intensité avec l'étendue et la profondeur de cette révélation Que si celui à qui s'offre un pareil spectacle, est un véritable *artiste*, c'est-à-dire un homme en qui la raison, l'imagination et la sensibilité ont coutume de s'ébranler ensemble et de vibrer à l'unisson, la vision mentale, l'idée s'incarne dans une forme sensible enchanteresse. Que si enfin cet artiste est un *poète*, son enthousiasme scientifique s'exhalera en un chant.

Ex. : Les poèmes de Sully Prudhomme*, *La Justice* et *le Bonheur*.

Dans la préface de *la Justice*, l'auteur déclare quel est son but.

« Je voudrais, dit-il, montrer que la justice ne peut sortir ni de la science seule qui suspecte les intentions du cœur, ni de l'ignorance généreuse qui s'y fie exclusivement ; mais que l'application de la justice requiert la plus délicate sympathie pour l'homme, éclairée par la plus profonde connaissance de sa nature ; qu'elle est, par conséquent, le terme idéal de la science étroitement unie à l'amour. »

L'œuvre comprend un *prologue* et deux parties, renfermant, la 1^re^, 6 *Veilles* (rêveries poétiques pendant la nuit), la II^e^, 4 *Veilles*, le tout suivi d'un *épilogue*.

Le Bonheur est une allégorie à la fois lyrique et dramatique. Le *cadre* rappelle vaguement *le Paradis* du Dante ; la forme, le *Faust* de Goethe.

Faustus vient de s'endormir du sommeil de la mort ; il se réveille dans une autre planète, espèce de « paradis de Mahomet », et y retrouve Stella, personnage symbolique. Loin des misères de notre globe, « tous deux jouissent d'une béatitude qui va s'achevant et s'accomplis-

sant par la science et par l'immolation ». Cette immolation consistera à redescendre sur la terre, pour faire profiter les malheureux humains de ce qu'ils ont appris là-haut, fût-ce au prix de nouvelles souffrances.

Quant au fond, ce poème est « un avortement en cinq mille vers du rêve d'une félicité supra-terrestre. Que serait un poème qui aurait pour titre *le Malheur ?* Le même apparemment, sauf le ton ». (J. LEMAITRE, *Les Contemporains*, 4me série, p. 213.) C'est que l'auteur est, comme tant d'autres, victime du scepticisme rationaliste. Sourd aux oracles de la Révélation, il cherche en vain ce que la seule raison ne peut montrer. « Il s'est proposé, dit-il lui-même dans sa *Préface*, de caresser les plus nobles aspirations par une *rêverie* bienfaisante qui pût faire *un moment* oublier le *mutisme* et l'immoralité de la nature ! »

Quant à la FORME, le vers est d'une rare perfection. *L'auteur excelle à exprimer d'une manière pittoresque des idées abstraites et philosophiques.*

Ex. : Aristote surpris renait chrétien dans Rome :
Sa logique offre au dogme un profane secours ;
Saint Thomas accomplit sa gigantesque *Somme*
Et l'Église après lui pense par lui toujours.

— Pyrrhon, le père du Scepticisme :

Pyrrhon passe en doutant comme une ombre inquiète,
Qui se tâte elle-même et ne se trouve pas.

— Fénelon, l'auteur du *Télémaque :*

Fénelon souffle une âme à la dialectique ;
Il prête à ce squelette un trépied pour soutien ;
Dans ses bras, il l'échauffe ; avec grâce il applique
A son orbite vide une paupière antique,
Où perlent les beaux pleurs du sentiment chrétien.

395. — **L'apologue** ou **fable** est un récit fictif, badin, dramatique et allégorique destiné à mettre en lumière une vérité morale.

Ainsi, dans la fable *Le vieillard et les trois jeunes hommes* (**MF.** III4 . 37), La Fontaine expose simplement le cas de trois jeunes gens qui comptaient bien survivre à un octogénaire et qui, tous trois, moururent avant lui. Le poète ne formule pas d'une manière explicite le raisonnement que ce fait *suggère* et dont la conclusion est : « Nul ne peut se promettre de lendemain » ; il se contente de l'*occasionner* dans l'esprit du lecteur *en lui fournissant les données.*

La fable fait agir :
1° Soit des hommes.

Ex. : LA FONTAINE*. *La laitière et le pot au lait.* **MF.** I4 . 11. — *L'huître et les plaideurs.* Ib. 16. — *Le savetier et le financier.* Ib. 13.

2° Soit des hommes *et* des animaux ou des choses.

Ex. : Id. *Le petit poisson et le pêcheur.* **MF**. I4 . 4. — *Le gland et la citrouille.* Ib. 15.

3° Soit rien que des animaux, des végétaux, des êtres inanimés.

Ex. : Id *Le lièvre et la tortue.* **MF** I4 . 10. — *Le chêne et le roseau.* **MF**. III4 . 34. — *Le pot de terre et le pot de fer.*

LES ACTEURS mis en scène dans la fable, quelle que soit leur nature :

1° Agissent, parlent, pensent en êtres doués de raison et de volonté ; ce sont ou bien de vraies *personnes* ou bien des *personnifications.*

2° *Ils incarnent un caractère, une vertu, un travers*, dont, par leurs mœurs ou leurs qualités, ils sont les symboles plus ou moins naturels.

Ainsi, dans les exemples cités, la laitière représente les gens irréfléchis qui prennent leurs rêves pour des réalités ; le chêne personnifie la force présomptueuse, le roseau la faiblesse, etc.

3° Ils accomplissent une *action* plus ou moins mouvementée.

— L'ÉTUDE D'UN APOLOGUE doit se faire à *deux points de vue.* Il faut l'envisager :

A. Comme *narration oratoire* (n° 328).

Quelle est la thèse de l'auteur et que faut-il en penser ? — Les faits sont-ils conçus et présentés de manière à la persuader ? — Pourquoi ?

Ex. : Dans la fable *Le loup et l'agneau* (**MF**. III4 . 34), qu'elle est l'intention de La Fontaine ? Il énonce cette proposition : « La raison du plus fort est toujours la meilleure ». Mais veut-il *constater* qu'*en fait* il en est ainsi, c'est-à-dire que les forts dominent les faibles ? Se borne-t-il, partant, à soutenir que ces derniers doivent être prudents ? Ou bien prétend-il que « la force *doit* primer le droit » et que c'est là un principe juste, fondé ?

Qui a le beau rôle, le loup ou l'agneau ? Que faut-il en conclure ?

B. Comme *narration poétique* (n° 228).

Quels sont les caractères des personnages ? — Sont-ils vrais, vivants, soutenus ? Les personnifications sont-elles heureuses, faites avec discernement ? Quelle est l'action ? Comment est-elle engagée, développée, dénouée ?

REMARQUE. — Au sujet de *La Fontaine*, il y a lieu d'étudier les questions suivantes :

1° Faire la synthèse des principes moraux qu'il inculque dans ses fables, et en juger la valeur.

2° Il a retracé dans ses fables le tableau de la société de son siècle et de son pays : ce tableau est-il fidèle ? — (Voyez H. TAINE*, *La Fontaine et ses fables.*)

396. — Les dialogues didactiques sont comme le lien entre la poésie et la littérature scientifique. Ils consistent dans le *développement d'une thèse* présentée, non pas sous la *forme dogmatique* d'une leçon ou d'une conférence (n° 277), mais sous la *forme dramatique* d'une conversation (n^{os} 258-262).

Platon est le créateur du genre. Sans enlever à son enseignement rien de son caractère scientifique, il le pare de tous les attraits d'une *fine comédie*.

Il incarne les diverses doctrines et opinions qu'il veut mettre en présence dans des personnages très vivants. « C'est tout un coin d'Athènes qu'il nous montre, et l'un des plus amusants, le coin des disputeurs, de ces « cigales » philosophiques qui ne se taisent jamais : Socrate d'abord, qui, du matin au soir, ne quitte pas les gymnases, les promenades, l'agora, tous les endroits où il est sûr de trouver des interlocuteurs-sophistes dont c'est le métier de disputer sans cesse ; jeunes gens avides de nouveautés ; puis ceux qu'un hasard amène, un rhapsode, un prêtre, un homme d'État, toujours prêts à causer, en véritables grecs qu'ils sont. Ce petit monde actif et curieux est rendu avec une vérité saisissante. » (A. Croiset, *Histoire de la Litt. grecque*, t. IV, p. 309.) En vrai « poète dramatique, comme Sophocle et comme Ménandre, Platon fait parler à chacun le langage qui lui convient ». (*Ib.*, p 315.)

Les *avantages de ce mode d'exposition* sautent aux yeux :

1° La discussion procède avec toute la liberté désirable, et les divers systèmes qui en font l'objet, peuvent être présentés dans toute leur force.

2° L'agréable se joint à l'utile ; l'étude se transforme en délassement.

Mais la *difficulté* est grande : ce genre ne tolère pas la médiocrité ; pour y réussir, il faut posséder à un degré éminent des dons qu'on trouve rarement réunis.

Parmi les modernes qui se sont inspirés du grand philosophe athénien et qui ont suivi sa méthode avec le plus de succès, il faut citer : Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*. — J. de Maistre, *Les soirées de Saint-Pétersbourg*, deux chefs-d'œuvre.

§ 4. — Les moralistes.

397. — **Le moraliste** est un psychologue qui *observe* les habitudes de ses semblables, surtout leurs défauts, en scrute les motifs secrets, et remonte ainsi à leur principe : l'état d'âme ordinaire soit de l'homme en général, soit d'une catégorie d'hommes, soit enfin d'un individu.

Les écrits des moralistes ne diffèrent très souvent de la satire et de l'épître (nos 391-392) que par deux traits : ils sont *en prose* et ils ont une *allure philosophique* plus prononcée.

Ils se rangent en TROIS GROUPES : *les maximes, sentences et réflexions — les portraits ou éthopées — les pages détachées et les études de mœurs.*

I. — **Les maximes, sentences et réflexions** ne sont que l'application de ce principe de La Rochefoucauld (1613 † 1680), le créateur du genre : « Le fond des petits esprits est de parler beaucoup sans rien dire ; le caractère des

grands, de *faire entendre en peu de paroles beaucoup de choses.* » Elles condensent, en quelques lignes, dans une formule très courte, mais profonde, fine, délicate, spirituelle, en un mot, *suggestive,* une ample matière à méditation.

Ex. : Ce que nous prenons pour des vertus n'est souvent qu'un assemblage de diverses actions et de divers intérêts que la fortune ou notre intérêt savent arranger. (La Rochefoucauld, *Réflexions, sentences et maximes morales*, I. — Cette pensée peut être considérée comme la base du système philosophique du célèbre écrivain.)

— L'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs. (Id., *ibid.*)

— Si nous avions moins de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres. (Id., *ibid.*)

— Le vrai moyen d'être trompé, c'est de se croire plus fin que les autres. (Id., *ibid.*)

— La calomnie est comme la fausse monnaie : bien des gens qui ne voudraient pas l'avoir émise, la font circuler sans scrupule. (Comtesse Diane, *Maximes de la vie.*)

— La plus efficace des consolations, c'est d'avoir à consoler. (Id., *ibid.*)

— S'il est un homme tourmenté par la maudite ambition de mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase et cette phrase dans un mot, c'est moi. (J. Joubert, *Pensées.*)

— Ce n'est pas ma phrase que je polis, mais mon idée. Je m'arrête jusqu'à ce que la goutte de lumière dont j'ai besoin soit formée et tombe de ma plume. (Id., *ibid.*)

Voyez les observations très judicieuses de J. Lemaître* sur ce genre dans *Les Contemporains*, 2e série, pp. 188 et suiv. *La Comtesse Diane.*

Aux *maximes* des modernes répond **la poésie gnomique** ou **sentencieuse** des anciens.

Ex. : Ἀναφαίρετον κτῆμ' ἐστὶ παιδεία βροτοῖς.
Ménandre Γνῶμαι μονόστιχοι.

II. — **Les portraits ou éthopées.** — Voyez nº 215. Au lieu de présenter des conclusions, on met en scène les personnages qui, par leurs faits et gestes, les ont fait tirer. L'éthopée exige un grand talent d'observation.

Ex. : La Bruyère (1645-1696) est le modèle par excellence. Au début de ses immortels *Caractères*, il indique lui-même son dessein et son procédé. « Je rends, dit-il, au public ce qu'il m'a prêté : J'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage ; il est juste que... je lui en fasse restitution. Il peut regarder avec loisir ce *portrait que j'ai fait de lui d'après nature ;* et, s'il se connaît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger. C'est l'unique fin que l'on doit se proposer en écrivant. »

Voyez **MF.** II5 , pp. 175 et suiv. *De la Société et de la Conversation, Le Courtisan, Le Gastronome*, etc. — **MF.** III4 , pp. 153 et suiv. *Des biens de fortune, Pamphile ou le vaniteux.*

III. — Les **pages détachées** et surtout les **études de mœurs** procèdent avec plus de liberté. Les observations, les réflexions, les tableaux s'y suivent et s'y mêlent reflétant les impressions de l'écrivain. Cette manière est surtout adoptée par les modernes.

Ex. : Louis Veuillot, *Çà et là* (Cfr nº 232). *Les libres penseurs, Les Parfums de Rome, Les odeurs de Paris.* — G. Droz, *Tristesses et sourires.* — F. Coppée. *La bonne souffrance.* — Octave Pirmez, *Jours de solitude. Heures de philosophie.*

LIVRE QUATRIÈME

L'Éloquence

LIVRES A CONSULTER

Aristote, *Rhétorique*. — Cicéron, *Orator* (Portrait de l'orateur idéal tel que le concevait Cicéron). — *De Oratore libri III* (I. De l'instruction que doit avoir l'orateur ; II. De la manière de traiter le sujet ; III. De la forme et du débit). — *Partitiones oratoriae* (sorte de catéchisme oratoire). — Quintilien, *Institutionis oratoriae libri XII*. — A. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*. Paris, Bouillon-Vieweg, 1888. — R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Uebersicht dargestellt*. Leipzig, Teubner, 1874. (L'auteur a fait lui-même un excellent résumé de cet ouvrage capital, dans le *Handbuch der Klassischen Altertums-Wissenschaft*, publié sous la direction d'Iwan von Müller, t. II. Munich, Beck, 1890.) — J.-B. Mispoulet, *La vie parlementaire à Rome sous la République*. Paris, Fontemoing, 1899. — M. Ajam, *La parole en public*. Paris, Chamuel, 1895. — F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*. 2e édit. 3 vol. Leipzig, Teubner, 1887-1898. — A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. IV. Paris, Thorin, 1895 et t. V. Ib., Fontemoing, 1899. — Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*. — J. Broeckaert, S. J., *Le Guide du jeune littérateur*. 4e partie. — V. Gérard, *Rhétorique nouvelle* dans le Musée belge (partie pédag.), 1902. — A. Castelein, S. J., *Cours de philosophie*, t. I. *La logique*. 2e éd. Bruxelles, Schepens, 1901. — Bossuet, *La logique* (œuvres inédites). Paris, Beaucé-Rusand, 1828. — Saint François de Sales, *Traité sur la Prédication*. — M. Hamon, curé de Saint-Sulpice, *Traité de la Prédication*. Paris, Lecoffre. — X. de Ravignan, S. J., *Conseils sur la Prédication*, dans de Ponlevoy, S. J., *Vie du R. P. de Ravignan*. Chap. XIII. — G. Longhaye, S. J., *La prédication, grands maîtres et grandes lois*. Paris, Retaux-Bray, 1888. — Monsabré, O. P., *Avant, pendant et après la prédication*. Paris (rue du Bac, 94), 1900. — *Lettre circulaire relative à la prédication sacrée*, adressée, sur l'ordre de S. S. Léon XIII, par la Sainte Congrégation des Évêques et Réguliers, à tous les Ordinaires d'Italie et aux Supérieurs des Ordres et Instituts

religieux, 31 juillet 1894. — L'abbé Dupanloup (plus tard évêque d'Orléans), *Éléments de Rhétorique sacrée* ou préceptes et modèles de la véritable éloquence chrétienne, recueillis des œuvres de Fénelon. Paris, Poussielgue-Rusand, 1841. — J. Loth, *Fénelon orateur*. Evreux, Hérissey, 1890. — La Bruyère, *Les Caractères*. Chap. XV. De la Chaire. — Timon (Cormenin), *Le livre des orateurs*, 14e édit. Paris, Pagnerre, 1844. — H. de Baedts, *L'art de Plaider*. Gand, Siffer, 1891. — A. Le Clercq, *Quelques mots sur la profession d'avocat*. Bruxelles, Schepens, 1898.

INTRODUCTION

398 — Le genre littéraire qu'il nous reste à étudier comprend toutes les productions qui sont connues sous le nom de **discours**.

Dans une *1re section*, nous exposerons *leur technique*.

Dans une *2de section*, nous passerons en revue *leurs diverses catégories*, et nous rechercherons *les caractères et les lois* de chacune.

PREMIÈRE SECTION

La Rhétorique

399. — **La Rhétorique** est *l'*ART *de bien dire*.

L'art suppose *les dispositions naturelles* ; il ne faut que guider, aider, perfectionner celles-ci.

Il consiste dans *un système de règles et de procédés dus à l'observation et à l'expérience raisonnées*.

Ce sont les sophistes siciliens du Ve siècle avant J.-C., Protagoras, Gorgias et autres, qui ont ouvert les premières écoles d'éloquence et créé *la rhétorique*. Socrate et Platon se sont élevés avec raison contre les *abus* qu'ils érigeaient en système. Mais on va trop loin quand on proscrit toute *éducation oratoire*. Bien comprise, celle-ci n'est pas seulement sans inconvénients, elle est utile et même *indispensable*.

Renan*, avec sa suffisance habituelle, disait à Ferdinand de Lesseps en le recevant à l'Académie française : « Vous avez horreur de la rhétorique et vous avez bien raison : c'est, avec la poétique, la seule erreur des Grecs. Après avoir fait des chefs-d'œuvre, ils crurent pouvoir

donner des règles pour en faire : erreur profonde ! Il n'y a pas d'art de parler, pas plus qu'il n'y a d'art d'écrire. Bien parler, c'est penser tout haut. Le succès oratoire et littéraire n'a jamais qu'une cause, l'absolue sincérité. »

« Renan se trompe : *il y a un art de parler et il y a un art d'écrire.* Sans doute, qu'on parle ou qu'on écrive, il faut être sincère ; *on ne doit jamais dire que ce qu'on pense, mais le penser et le dire ne sont pas la même chose. L'expérience prouve, au contraire, qu'il est très rare qu'on arrive du premier coup à exprimer exactement ce qu'on pense, comme on le pense et comme on le sent.* Tantôt la parole est trop faible pour rendre la pensée, et tantôt elle la dépasse dans l'effort qu'elle fait pour l'atteindre. Il est sûr que la sincérité, la conviction servent beaucoup celui qui parle, mais elles ne lui suffisent pas. S'il ne s'agissait que d'être convaincu qu'on a raison pour faire partager son opinion aux autres, les plaideurs n'auraient pas besoin de se munir d'un avocat : ils plaideraient leur cause mieux que personne. *On a tant abusé de la rhétorique qu'il est naturel qu'on s'en défie, mais elle n'est pas condamnée à être nécessairement un art de mensonge. Il y a aussi un art de dire la vérité qui la rend plus persuasive et cet art s'enseigne comme tous les autres.* Les Grecs le savaient bien, et c'est pour cela qu'ils inventèrent la rhétorique (1). »

Pour procéder en sûreté, il importe de rechercher d'abord *le vrai concept de l'éloquence.* Nous en déduirons quelle doit être *la préparation à l'art oratoire ;* puis nous examinerons *les moyens dont dispose l'orateur ;* nous pourrons alors résoudre en connaissance de cause la question pratique : « *Qu'est-ce qu'un discours et comment faut-il le composer ?* »

CHAPITRE Ier

VRAI CONCEPT DE L'ÉLOQUENCE

400. — Le mot « éloquent » : problème qu'il soulève. — De tout temps et partout, il s'est rencontré des hommes qui avaient le don de captiver l'attention de leurs semblables, de se faire écouter, et de parler de manière à faire prévaloir leurs opinions, leurs avis.

De ces hommes on a toujours dit et l'on dit encore qu'ils sont « *éloquents* ».

C'est *la chose* ainsi dénommée que nous devons analyser, afin de nous *expliquer la nature de la fascination qu'exercent les vrais orateurs.*

(1) G. Boissier, *Tacite.* Paris, Hachette, 1903, p. 98. — F. Brunetière, Apologie pour la Rhétorique, dans *Essais sur la littérature contemporaine*[3]. Paris, Calmann-Lévy, 1896, p. 287.

401. – Qu'est-ce donc que l'éloquence ?

Interrogeons les faits :

1er fait : L'éloquence consiste avant tout dans l'emploi de la parole vivante.

Pour mériter le nom d'orateur, il ne suffit pas d'avoir une bonne plume, il faut savoir *parler*.

Sans doute, on dit aussi d'un écrivain, d'un polémiste surtout, d'un style, de certains regards ou gestes, etc., qu'ils sont éloquents (1); mais il est clair que ce sont là des figures. Dans son acception *propre*, le qualificatif *éloquent* ne convient qu'au discours *prononcé de vive voix*. (2)

2me fait : La vraie éloquence exige le talent de l'improvisation.

Seul l'improvisateur est capable de donner à l'expression de sa pensée LA VRAIE FORME ORATOIRE.

En effet, quelle est cette forme ?

Nous avons déjà constaté qu'elle diffère radicalement de la forme écrite (nº 61).

L'écrivain s'adresse à des absents, l'orateur s'entretient, sans intermédiaire, avec des hommes qu'il voit là devant lui, qui le voient lui-même, et qui, même lorsqu'ils ne font entendre ni applaudissements, ni murmures, ni exclamations, échangent sans cesse leurs pensées avec lui. *Le vrai discours est donc essentiellement une* CONVERSATION, *orale et mimique d'un côté, mimique seulement de l'autre.*

De là deux conséquences :

1º Outre les moyens d'expression qu'il a de commun avec l'écrivain, *l'orateur dispose d'un nombre considérable de signes « sui generis », qui résultent de son propre débit répondant aux manifestations tacites ou bruyantes de l'auditoire.*

Ces signes, il doit les employer, et, ce qu'il a exprimé par ce moyen, il ne peut le dire une seconde fois avec des mots, sous peine de *déplaire*.

2º Quant à *l'ordre dans lequel suivent les idées* dont se compose le discours, *l'orateur a le devoir de le régler sur les exigences de son auditoire*. Lorsqu'il se voit compris, il ne doit pas développer davantage sa pensée ; lorsque sur les visages se lisent l'étonnement et l'interrogation, il ne peut refuser la réponse sollicitée, etc.

---

(1) Un style éloquent. (FÉNELON, *Dialogue sur l'éloquence*. 3.) — Des regards éloquents. RACINE, *Bajazet*. III. 2.)

(2) Dans toutes les langues, la dénomination usitée accuse la même caractéristique ; Gr., ὁ λέγειν, ὁ ῥήτωρ ; lat., *éloquens* ; fr., *éloquent* ; flam., *welsprekendheid* ; allem., *Beredsamkeit*, etc. Cfr. CICÉRON, *Orator*. 19. 62.

Il s'ensuit que *souvent le lecteur et le récitateur* (n° 166) *n'atteindront pas la vraie éloquence, si le talent de l'improvisation ne leur permet pas de compléter ou de modifier le discours qu'ils ont préparé.*

LES IMPROVISATEURS se partagent d'ailleurs en deux groupes :

1. LES PHRASEURS. — Pour eux, improviser, c'est *parler sans préparation*. Doués d'une certaine faconde, grisés de leur propre voix, ils enfilent des phrases aussi creuses que sonores, où les mots ronflants et les tirades tiennent lieu d'idées.

2. LES VRAIS ORATEURS. — Ce sont ceux qui trouvent, *tout en parlant*, l'expression orale, juste et heureuse, de leurs idées et de leurs sentiments.

Cette facilité de bon aloi est toujours la résultante, non seulement de dispositions naturelles particulières et bien cultivées, mais en outre d'une préparation directe très laborieuse.

« L'improvisateur, dit fort bien Mgr Dupanloup (1), est le contre-pied de l'homme qui compose exactement son discours et qui l'apprend par cœur *jusqu'à la moindre syllabe*.

» C'est un homme qui se remplit de son sujet, qui en médite fortement tous les principes et dans toute leur étendue, — qui s'en fait un ordre dans l'esprit, — *qui prépare les plus fortes expressions par lesquelles il veut rendre son sujet sensible*, — qui range toutes ses preuves, qui prépare un certain nombre de figures touchantes ; — en un mot, *un homme qui sait tout ce qu'il doit dire et la place où il doit mettre chaque chose*, mais qui le sait *par un travail d'intelligence plutôt que par un travail de mémoire, quoique la mémoire l'aide beaucoup dans son travail* : seulement il ne sait point par cœur jusqu'à la moindre syllabe. »

Ainsi l'improvisateur diffère du récitateur en ce qu'il substitue la *préparation mentale* à la préparation écrite et mnémonique, et en ce qu'il garde la *liberté de modifier sur place l'expression prévue de sa pensée*. Seul, il n'est pas rivé à son texte ; seul, il peut profiter des incidents fortuits et de l'inspiration du moment ; seul, il peut faire face aux obstacles nouveaux qu'il rencontre ; seul enfin, il peut régler entièrement sa parole sur les dispositions actuelles de ses auditeurs

Il n'est exposé qu'à un péril, mais ce péril est grand. A moins de se surveiller, il négligera de plus en plus la préparation sérieuse ; sa facilité de parole dégénérera rapidement en faconde et en loquacité.

Ex. : Voici d'ailleurs comment procédaient deux des plus grands improvisateurs de ce siècle, Berryer et Lacordaire.

BERRYER : « Savez-vous le secret des improvisateurs? disait-il. C'est qu'ils n'improvisent pas

(1) *Rhétorique sacrée*. Paris, Poussielgue, 1841, p. XXVII.

du tout. *Bien pénétrés d'une pensée, d'un sentiment longuement médité en leur cervelle, ils se sont dit vingt fois, cent fois la même chose, et l'occasion venue, ils l'expriment à haute et intelligible voix.* Ils n'ont de mérite dans la vivacité de l'expression que par la maturité de la réflexion. Voilà le secret des gens qui parlent en public. Pour moi, qui suis du métier, je ne saurais dire ce que je n'aurais jamais pensé. »

Conformément à ces principes, Berryer ne prenait jamais la parole sans s'être livré à une étude approfondie de la question qu'il voulait traiter. Il chargeait son secrétaire de rassembler et de classer avec soin toutes les pièces du procès, tous les documents politiques nécessaires. Alors il les lisait plusieurs fois, les coordonnait dans son esprit, en fixant dans sa prodigieuse mémoire les moindres détails. Bientôt le but à atteindre, l'idée à défendre se dégageait nettement.

Berryer approfondissait cette idée, il l'étudiait sous toutes ses faces, il la ruminait dans ses promenades solitaires, il la creusait dans ses veilles, il en rêvait, il en vivait. « Voyez-vous, disait-il à un ami, un discours est une bataille. Le mérite est de deviner le plan de l'ennemi. La tactique consiste, quand les prévisions ont été déçues, à prendre sur-le-champ des dispositions nouvelles : tantôt on dirige ses arguments en masse compacte par une attaque de front ; tantôt on éparpille ses forces par un mouvement tournant. *Le dernier mot de cette stratégie oratoire est dans l'improvisation précédée d'une réflexion intense.* Tout peut se ramener à cet aveu que j'ai laissé échapper à la tribune : « Je vous apporte mon idée, messieurs, et c'est vous qui faites mon discours. » (Voyez ÉTUDES, Février 1897, p. 297.)

Pour se rendre bien compte de l'effet que produisaient ses paroles, Berryer ne perdait jamais de vue son auditoire. « D'ordinaire, dit son biographe, ses yeux choisissent dans l'auditoire deux ou trois figures plus intelligentes ou plus sympathiques ; il s'y attache obstinément, il les fascine. Des jurés, fixés par lui de la sorte, se sont trouvés mal. *Sur ces visages l'orateur suit l'effet de ses paroles.* Ce sont deux ou trois auditeurs qui font son discours. » (E. LEGANUET, *Berryer*, p. 240.)

LACORDAIRE s'y prenait d'une manière analogue. « Il amassait de longue main les matériaux, les coordonnait, les méditait profondément, puis en tirait les sujets de ses conférences. Ce travail préliminaire terminé, il concentrait les efforts de sa pensée sur chacune d'elles, *en crayonnait l'esquisse, quand il ne l'écrivait pas tout entière* ; puis le jour où il devait parler, *trois ou quatre heures avant de monter en chaire, il la refaisait de toute pièce dans sa tête, se la débitait quatre ou cinq fois jusqu'à ce qu'il fût parvenu à la dire sans broncher*, bien sûr alors que les diverses expressions qu'il avait rencontrées, une au moins se présenterait sur ses lèvres... On rapporte que, sur la fin de sa carrière, il fut invité un jour à porter la parole dans une réunion d'enfants. Il refusa parce qu'il n'avait pas huit jours devant lui pour se préparer. » (L'ABBÉ MOSER, *La Chaire de Notre-Dame*, dans *Le Correspondant* du 10 avril 1887.)

3me fait : Pour être éloquent, il ne suffit pas de savoir improviser ; il faut savoir parler de manière à convaincre et à persuader.

Persuader est plus que *convaincre*.

CONVAINCRE, c'est prouver qu'on a raison, c'est faire reconnaître une proposition par *l'intelligence*. — PERSUADER, c'est la faire admettre pleinement par *la volonté ;* c'est faire dire à l'auditeur ou au lecteur non seulement « cela est juste, cela est utile, cela doit être » *(conviction),* ou « je le voudrais » *(demi-persuasion)*, mais « je le veux » *(persuasion complète)*.

« *Le peuple* appelle éloquence la facilité que quelques-uns ont de parler seuls et longtemps, jointe à l'emportement du geste, à l'éclat de la voix et à la force des poumons.

» *Les pédants* ne l'admettent ainsi que dans le discours oratoire et ne la distinguent pas de l'entassement des figures, de l'usage des grands mots et de la rondeur des périodes.

» La vraie éloquence est un don de l'âme, lequel nous rend maîtres du cœur et de l'esprit des autres ; qui fait que nous leur inspirons ou que nous leur persuadons tout ce qui nous plaît. » (1)

4me fait : La vraie persuasion est celle qui a pour objet la vérité. — D'après les Sophistes, dont bien des hommes ont partagé et partagent encore l'avis, l'éloquence consisterait dans la faconde jointe à l'habileté de *persuader n'importe quoi*.

L'orateur idéal serait celui qui « sait faire prévaloir une cause même mauvaise ». C'est la formule de Protagoras, τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν.

En conséquence, les Sophistes exerçaient leurs élèves à *défendre indifféremment le pour et le contre, le juste et l'injuste*. Ils leur assignaient comme *but à atteindre*, l'art de parler, sans préparation, sur un sujet quelconque et dans un sens quelconque, longuement ou brièvement, au gré des auditeurs, mais toujours de manière à les entraîner.

Dès lors, il devenait indifférent à l'éloquence que la thèse soutenue fût vraie ou fausse. L'étude du fond devenait superflue : tout se réduisait à la *logomachie*, à la « piperie des mots. »

Malheureusement, les *rhéteurs* de la décadence admirèrent ces fausses maximes et jetèrent ainsi le discrédit sur l'art nécessaire de la *rhétorique*, en le faisant confondre avec ce qui n'en était que la contrefaçon.

Le principe des Sophistes est une grave erreur. De même que la vraie certitude est l'adhésion de l'intelligence à *la Vérité vraie* et non à *la Vérité seulement apparente*, de même *la vraie persuasion est l'adhésion de la volonté au* BIEN VÉRITABLE *et non au Bien apparent*.

En d'autres termes, tant dans la persuasion que dans la certitude, il y a deux éléments :

1° L'un *objectif*, la *chose* à laquelle on adhère.

2° L'autre *subjectif*, l'*acte* par lequel on adhère à cette chose et l'*état d'âme* qui s'ensuit.

Il est clair que ces deux éléments sont inséparables et que le second suppose le premier. Pour que j'adhère, il faut qu'il y ait quelque chose de réel à quoi je puisse adhérer. Si vous me persuadez *une chose qui n'est pas vraiment bonne, qui n'a que l'apparence de la Bonté*, comme ma volonté a pour objet le Bien et rien que le Bien, il s'ensuit que cette persuasion est essentiellement *instable* et *illusoire* : dès que je serai *désillusionné*, elle cessera *ipso facto*.

402. — Conclusion : La vraie éloquence est *le talent de persuader la Vérité au moyen de la parole, et* **l'orateur idéal** est celui qu'a défini Caton

(1) LA BRUYÈRE. *Les Caractères*, ch. I. Des ouvrages de l'esprit.

Vir bonus dicendi peritus (1); l'homme de caractère (*vir*), qui veut le bien (*bonus*), et qui, pour le faire triompher, sait manier victorieusement l'arme de la parole (*dicendi peritus*).

Guide consciencieux et éclairé de ses semblables, il étudie pour eux les problèmes qui se posent dans la vie ; puis il s'attache à en faire accepter la solution qu'il a le droit d'estimer la meilleure (2).

Les harangeurs et les tribuns que poussent l'ambition, l'intérêt ou quelque autre passion, en imposent pendant quelque temps à la foule, s'ils ont du talent. Mais tôt ou tard ils sont percés à jour : aux yeux des appréciateurs équitables, *ils auraient pu être des orateurs, en réalité ils ne le sont pas.*

CHAPITRE II

PRÉPARATION A L'ART ORATOIRE

403. — **La formation de l'orateur** comprend un triple travail :

1. L'étude.
2. Les exercices d'improvisation.
3. Les exercices de composition.

404. — **L'étude** sérieuse, approfondie, est le premier facteur de l'éloquence. Sans elle, on tombe fatalement dans le verbiage et la logomachie. *Rem tene, verba sequentur ;* disaient les anciens.

Sur quoi doit-elle porter ?

D'abord et avant tout sur la PHILOSOPHIE (3). Cette *science fondamentale* est seule capable de donner à l'esprit toute son envergure et toute sa puissance.

---

1) CATON dans SÉNÈQUE L'ANCIEN, *Controv. Præf.* 9.

2) CICÉRON exprime la même idée (*Oratoriæ partitiones*, 32. 79) : « Nihil est aliud eloquentia nisi *copiose loquens* sapientia. » Il commente lui-même les mots que nous soulignons, en ajoutant : « ex eodem hausta genere quo illa quæ in disputando est, *uberior est atque latior ad motus animorum vulgique sensus accommodatior.* » FÉNELON, dans sa *Lettre à l'Académie* (c. Projet de Rhétorique) dit aussi : « L'homme digne d'être écouté est celui qui ne se sert de la parole que pour la pensée, et de la pensée que pour la vérité et la vertu. Rien n'est plus méprisable qu'un parleur de métier, qui fait de ses paroles ce qu'un charlatan fait des remèdes. »

3) Voyez CICÉRON, *Orator.* 4. 14.

La *logique* apprend l'art de raisonner et la méthode qui conduit à la connaissance de la Vérité ; *la métaphysique* ramène les sciences positives à l'unité, et donne des idées justes sur *Dieu, l'âme et le monde* (*Théodicée, psychologie, cosmologie*) ; enfin, *l'éthique* et *le droit naturel* établissent les concepts du *devoir* et du *droit*, qui sont la base même de l'ordre moral.

Outre cette *étude générale*, chaque orateur doit se rendre maître des CONNAISSANCES PARTICULIÈRES qui intéressent sa sphère d'activité.

Le prédicateur doit s'être approprié la théologie, la Bible, les Pères de l'Église, l'histoire ecclésiastique ; l'avocat, le droit, le code et la jurisprudence ; l'homme politique, les lois, l'économie, etc.

Reste un troisième genre d'étude, nécessaire à tous les orateurs indistinctement, l'ÉTUDE DES MODÈLES. Il faut *lire à haute voix et déclamer les chefs-d'œuvre oratoires,* en goûter les beautés ; il faut plus encore *aller entendre le plus souvent possible, les maîtres de la parole.*

C'est un axiome que « *l'ouïe fait le parleur* » (Voyez nos 62-65). Enrichissez votre mémoire verbale et ayez, comme on dit, dans l'oreille toute la terminologie utile ; des expressions heureuses, pittoresques, fortes, sonores ; le rythme vibrant des mouvements qu'inspire la conviction ardente, l'émotion, l'indignation, etc.

Quand vous aurez à parler, ces souvenirs vous *suggéreront* et même, en quelque sorte, vous *souffleront* les mots dont vous aurez besoin (1).

405.— Les exercices d'improvisation doivent avoir pour BUT d'acquérir *la facilité à s'énoncer en public avec précision, force, élégance.* Cette facilité est comme *la résultante de l'aplomb, de l'intuition et de l'invention verbale.*

1° L'APLOMB, L'AUDACE. — La timidité engendre le trouble et enlève la présence d'esprit, voire la faculté de penser ; elle paralyse le travail du cerveau. C'est par suite de cette faiblesse que des écrivains remarquables se sentent dans l'impuissance de dire en public ne fût-ce que quelques paroles.

Il importe de vaincre de bonne heure cette fâcheuse disposition. Le seul moyen d'y parvenir est de se livrer à de multiples exercices publics de toute espèce. Il faut se familiariser avec l'aspect déconcertant d'un auditoire, apprendre à regarder les gens en face, dans le blanc des yeux, s'accoutumer à se tenir à l'aise sous le feu convergent de mille regards braqués sur soi, les dominer de manière à garder toute la liberté de son esprit, enfin prendre assez d'empire sur soi-même pour ne pas se laisser distraire et pour ne point perdre le fil de ses idées.

2° L'INTUITION. — Pour parler, il faut avoir des choses à dire. L'improvisateur doit donc *se rendre capable de ramasser et de coordonner rapidement tout ce qu'il sait sur un sujet donné.* L'instruction, l'habitude de la synthèse et de la composition le conduiront à ce résultat.

---

(1) Voyez M. AJAM, *La parole en public*, p. 93.

3° L'INVENTION VERBALE est une aptitude spéciale en vertu de laquelle les mots nous viennent pour ainsi dire d'eux-mêmes, en même temps que les idées qu'ils doivent exprimer. Pour l'acquérir, il faut s'habituer à penser en parlant soit tout haut, soit tout bas. (Voyez nos 64 et 65.)

On apprend à improviser. Il y a pour cela des MOYENS.

« M. Sarcey* en indique quelques-uns. *Il faut marcher*, car le mouvement du corps aide au mouvement de l'esprit, *et, tout en marchant, prendre un thème de développement et se forcer à improviser sur ce thème.* Ne pas s'inquiéter des phrases mal faites, ni des mots impropres, *aller toujours son train, pousser jusqu'au terme du développement, et, une fois au bout, recommencer le même exercice ; le recommencer trois fois, quatre fois, dix fois,* sans se lasser. Se garder pourtant de fixer et de retenir dans sa mémoire quelqu'un de ces *essais* de développement. Car alors on retombe dans les inconvénients de la récitation. Il ne faut jamais savoir par cœur.

» A quoi sert donc *l'exercice* que je vous recommande ? — A vous préparer un large et plantureux humus de tours et de mots sur le sujet que vous devez traiter. L'idée vous l'avez ; c'est l'expression que vous cherchez. Vous craignez que les mots et les formes de phrases ne vous manquent. Il faut en accumuler par avance un nombre considérable : c'est un amas de munitions dont vous vous précautionnez pour le grand jour. *On n'improvise avec succès devant le public que ce qu'on a vingt fois improvisé en son particulier.* » (J. LEMAITRE*, *Impressions de théâtre*, 7me série, p. 94.)

Pour être utiles, *les exercices d'improvisation doivent rouler sur des matières et des sujets parfaitement connus :* il faut que l'improvisateur novice, pendant qu'il parle, n'ait plus à se préoccuper des idées, de manière à pouvoir consacrer toute son attention à l'expression.

Les meilleurs exercices d'improvisation sont donc :

1° La conversation soignée.

2° La reproduction orale *libre et animée* d'une narration ou d'un récit préalablement étudiés ; — l'exposé oral *libre et animé* d'une leçon de religion, d'histoire, de géographie, en guise de répétition.

3° La reproduction orale *libre et animée* d'un développement oratoire préalablement rédigé, mais non appris par cœur.

406. — La composition écrite contribue *indirectement* à la formation oratoire. Elle lui est non seulement très utile, mais même nécessaire.

Se borner aux exercices d'improvisation, dit Cicéron, c'est contracter la détestable habitude de jongler avec les mots et de parler mal. *Seule la rédaction soignée, précédée de la méditation attentive du sujet, apprend la valeur du mot propre, le nerf et l'originalité de l'expres-*

sion, l'ordonnance claire et graduée de l'ensemble (1). Mais, dit-il, écrire est pénible ; voilà pourquoi nous évitons de le faire autant que nous pouvons.

CHAPITRE III

LES MOYENS ORATOIRES

407. — Persuader des volontés rebelles, voilà, nous l'avons vu, l'**objectif de l'orateur.** *Prononcer un discours, c'est livrer une vraie bataille, c'est triompher des résistances ouvertes ou secrètes des auditeurs.*

L'éloquence est l'**arme de ce combat**, arme multiple, car, pour peu qu'on l'analyse, on découvre qu'elle est faite de *trois éléments :*

1° *Le prestige personnel de l'orateur.* C'est peut-être son moyen principal.

2° *La preuve, la démonstration*, par laquelle il *convainc* l'esprit.

3° *Le pathétique* par lequel *il s'empare des cœurs.*

§ 1er. — Le prestige personnel de l'orateur

408. — **Réalité et puissance de ce prestige**. — Le vrai orateur exerce dès l'abord sur son auditoire *l'empire d'une vraie suggestion* : il force l'attention, dompte, envahit, subjugue. Indépendamment des choses qu'il dit, *sa seule action personnelle entraîne*, ou du moins sollicite l'esprit et la volonté.

Virgile, dans un tableau saisissant, a magistralement décrit ce charme magique :

« Dans un grand centre, l'émeute éclate foudroyante, terrible. La populace en ébullition s'agite, gronde, délire ; elle lance des pierres, des torches enflammées, fait arme de tout... Soudain, devant elle, voici surgir un homme qu'auréolent ses vertus et le souvenir de services signalés. Tous les regards se concentrent, se fixent sur lui : le bruit tombe, le silence se fait : l'oreille tendue, ils sont là attendant, écoutant, buvant sa parole : chaque mot qu'il prononce pénètre dans les âmes, retourne les esprits, apaise les cœurs. » (*Énéide*. I. 148-154.)

Les anciens appelaient cette espèce d'influence magnétique l'ἦθος *oratoire.*

409. — **Source de ce prestige**. — L'observation et l'analyse font reconnaître que cet ascendant pour ainsi dire irrésistible est dû à *trois causes :*

---

(1) Caput autem est, quod, ut vere dicam, minime facimus, (est enim magni laboris, quem plerique fugimus) quam plurimum scribere. *Stilus optimus et præstantissimus dicendi effector et magister. — De oratore*, 1, 33, 150. (Voyez tout le chapitre.)

1° *L'autorité, la réputation* de l'orateur.

« Dans les questions obscures ou douteuses surtout, et il y en a beaucoup où l'auditeur n'est pas arrivé à se faire lui-même une idée nette des choses et à prendre une résolution personnelle, où il se voit dans la nécessité de s'abandonner, de se fier du moins à la raison d'un autre, de quel poids ne pèse pas dans son esprit et sur sa volonté l'opinion d'un homme *dont il connaît les lumières, la probité, et dont il respecte le caractère* (1) ? »

2° *Certaines qualités physiques* : la stature, l'expression du visage et surtout du regard, une voix pleine et sonore, le geste dominateur.

3° *Surtout, la* FORCE D'AFFIRMATION *que donnent à l'orateur la* CONVICTION PROFONDE DE LA VÉRITÉ *de sa thèse, la conscience de sa force, l'élan de nobles et généreuses aspirations.*

L'homme de bien qui sait ce qu'il veut et qui sait qu'il a raison, trouve des accents qui pénètrent les âmes, que tout le monde comprend, auxquels personne ne résiste : on sent, on voit, on entend qu'il dit la Vérité ; on est dominé, conquis. Par contre, les démonstrations les plus péremptoires et les paroles les plus émouvantes récitées à la façon d'une mauvaise leçon de mémoire, restent sans effet.

Ce troisième facteur est le principal. Un inconnu peut fasciner des auditeurs qui ne l'ont jamais vu, et l'on a connu de grands orateurs dont l'extérieur était peu séduisant. Thiers avait l'air d'un nain et la voix grêle ; l'illustre Windthorst était laid.

Pour être persuasif et partant pour être éloquent, *l'orateur doit se pénétrer de la vérité de sa thèse, de l'utilité et de l'importance de sa mission* ; tandis qu'il parle, il faut que cette pensée lui soit présente à l'esprit, l'anime, le soutienne.

Y a-t-il une tâche plus sublime et plus féconde que celle du *prédicateur ?* « Qu'on se pénètre bien de la force incalculable de son ministère, disait le P. de Ravignan en parlant de la prédication. La parole est la plus grande puissance du monde. Mon Dieu ! pendant une heure, trois ou quatre mille âmes vont penser par nous, vivre de nous ! » Même si vous ne faites entrer qu'une seule idée dans un seul cœur, qui pourrait dire les conséquences immédiates et médiates de ce fait !

L'avocat et *le magistrat* ne sont-ils pas responsables d'une sentence dont dépend toujours le triomphe ou la défaite du droit, souvent la réputation d'un innocent, l'honneur et le sort d'une famille ?

Enfin, *l'homme politique* qu'anime le vrai patriotisme, ne doit-il pas se dire que sa parole va influer sur les destinées de son pays ?

---

(1) A. CHAIGNET, *La Rhétorique*, p. 108.

§ 2. — La démonstration oratoire

410. — La science se complaît dans la théorie ; l'éloquence, par nature, est *pratique*. Aussi *la démonstration oratoire diffère-t-elle entièrement de la démonstration philosophique ou rigoureuse*. Cependant, pour bien la comprendre, il faut connaître celle-ci. Nous commencerons donc par en donner une idée.

ARTICLE PREMIER. — *Le raisonnement rigoureux.*

411. — **Remarque préliminaire : Doute, opinion, certitude**. — Devant un énoncé quelconque, l'homme peut se trouver dans *trois états d'âmes* différents qui répondent à *trois manières d'être de l'énoncé*.

1er CAS : La vérité de cet énoncé se montre à lui dans toute son *évidence*, c'est-à-dire qu'il ne peut pas ne pas la voir et qu'elle *nécessite* le *plein* assentiment de son intelligence, excluant *toute* hésitation. — Cet état d'âme prend le nom de CERTITUDE.

2e CAS : L'énoncé n'apparaît *pas* vrai avec *évidence*. Certains de ses aspects lui donnent l'air de la vérité, d'autres celui de l'erreur. *L'intelligence oscille, hésite, balance*. Cet état d'âme est le DOUTE.

3e CAS : La vérité de l'énoncé n'apparaît pas avec évidence, mais cependant, à travers le brouillard qui la recouvre, elle semble se laisser deviner ; en d'autres termes, *les motifs d'adhésion l'emportent, sans exclure cependant toute chance d'erreur* : l'énoncé est *probable*, et l'intelligence y adhère avec *plus ou moins* de fermeté. Cet état d'âme est celui de l'OPINION.

REMARQUE. — Quand la probabilité est très grande, on l'appelle, mais *improprement*, *certitude morale*.

412. — **La conviction et la manière dont elle s'opère**. — La *vraie conviction* s'identifie avec *la certitude*. Convaincre quelqu'un, c'est faire dans son esprit la lumière de *l'évidence* sur le point qu'on traite et qui *pour lui* était environné de ténèbres ; c'est l'amener à remarquer et à reconnaître *la vérité* de ce qu'on lui dit ; c'est lui arracher ce cri : « Vous avez raison. »

Ici, toutefois, il faut faire une observation importante.

Dans la pratique des affaires humaines, le plus souvent on ne peut aboutir qu'à une probabilité plus ou moins grande. Chaque fois qu'un cas pareil se présente, il faudra donc se contenter de *démontrer que l'opinion que l'on sou-*

tient est VRAISEMBLABLE, *c'est-à-dire* ÉVIDEMMENT PROBABLE, *de nature à mériter l'adhésion d'un esprit prudent et réfléchi.*

La conviction s'opère de deux manières :

1° *Quand il s'agit d'un* AXIOME, *d'une vérité* IMMÉDIATEMENT ÉVIDENTE, *par l'*EXPOSÉ CLAIR ET COMPLET de cette vérité. Il suffit, en effet, d'expliquer les termes de la proposition qui l'exprime, pour que la certitude s'impose.

2° *Quand il s'agit d'une proposition qui n'est* PAS IMMÉDIATEMENT ÉVIDENTE, *par* **le raisonnement**, dont la forme parfaite et rigoureuse est le syllogisme.

Le syllogisme (συλλογισμός) est un *ensemble de trois propositions*, par lequel on fait ressortir *l'union logique de deux idées* en appliquant l'axiome : « *Deux choses égales à une même troisième sont égales entre elles.* »

$$\begin{array}{r} A = C \\ C = B \\ \hline A = B \end{array}$$

Ex. : Soit cette assertion : « les apôtres sont dignes de foi dans ce qu'ils déposent qu'ils ont vu Jésus ressuscité (1) ».

Cette proposition affirme l'union des deux termes « les apôtres » (A) et « dignes de foi » (B). Mais cette union n'est pas immédiatement évidente, elle ne s'impose pas d'emblée à l'esprit. *Il faut donc trouver un moyen de la faire sauter aux yeux*, si bien qu'un esprit sincère ne la puisse plus nier. *Ce moyen c'est le syllogisme.*

La connexion des deux termes « les apôtres » et « dignes de foi » apparaitra, si nous trouvons un *troisième terme auquel ils sont l'un et l'autre identiques.*

Or, ce *troisième terme* existe ; c'est « témoins désintéressés » (C), dont l'examen fait reconnaitre la connexion avec les deux termes de la thèse : « les apôtres » (A) et « dignes de foi » (B).

Nous n'avons plus qu'à formuler l'affirmation de cette double connexion :

« Les apôtres » sont « témoins désintéressés » ;	A = C
Or tous « témoins désintéressés » sont « dignes de foi » ;	C = B
Donc « les apôtres » sont « dignes de foi ».	A = B

La troisième de ces propositions n'est que *l'application particulière* du *principe général* énoncé dans la seconde proposition, application qui se fait moyennant la première proposition. Aussi dispose-t-on d'ordinaire les trois énoncés dans l'ordre que voici :

MAJEURE ou *principe :* Tous « témoins désintéressés » sont « dignes de foi » ;

MINEURE : *Or* « les apôtres » sont « témoins désintéressés » ;

CONCLUSION : *Donc* « les apôtres » sont « dignes de foi ».

La majeure et *la mineure* sont dites les PRÉMISSES du syllogisme.

(1) Voyez BOSSUET. *La Logique.* Livre IV.

413. — Les deux procédés du raisonnement : la déduction et l'induction. — Nous venons de le voir : *dans le syllogisme, on passe du connu à l'inconnu, d'une proposition admise comme vraie à une proposition qui faisait l'objet d'un doute, soit théorique, soit pratique.*

Ce *passage* peut s'effectuer de *deux manières :*

1° Ou bien, *d'une proposition générale on* DESCEND *à une proposition particulière ;* c'est la DÉDUCTION.

Ex. : *Tous* les hommes sont mortels. Or, je suis homme. Donc, *je* mourrai.

REMARQUE. — Si la majeure n'est pas évidente, il faut la démontrer à son tour en recourant à un nouveau syllogisme et continuer dans cette voie jusqu'à ce que l'on arrive à un *principe analytique*, c'est-à-dire *immédiatement* évident comme les trois *axiomes* que voici :

1. « J'existe. » — C'est ce qu'on appelle le *primum factum.*

2. « J'ai en moi la capacité de connaître *avec certitude* une partie de la vérité totale. » — C'est ce qu'on appelle la *prima condicio.*

3. « Une chose ne peut *à la fois* être et ne pas être. » — C'est ce qu'on appelle le *principe de contradiction* ou *primum principium.*

Nier ou révoquer en doute une de ces vérités *immédiatement évidentes*, comme le font *les sceptiques*, c'est se mettre « hors de la raison ».

2° Ou bien, *des* FAITS *particuliers on* REMONTE *à un* FAIT *général ;* c'est L'INDUCTION.

L'induction est le fruit de l'*observation* des faits particuliers.

Elle a pour BASE ou *majeure* le principe suivant, dit *principe de causalité* : « Tout *effet* doit avoir une *cause* », c'est-à-dire « tout fait qui n'a pas en lui-même sa raison d'être complète, n'existe que grâce à l'action d'un être en dehors de lui ».

Sa MÉTHODE est indiquée par les trois aphorismes de Bacon :

1° *Posita causa, ponitur effectus.* — Ex. Partout où il y a vide d'une part et pression atmosphérique de l'autre, on voit *les* liquides s'élever.

2° *Sublata causa, tollitur effectus.* — Ex. Dans le manomètre placé sous l'éprouvette de la machine pneumatique, le mercure tombe quand la pression atmosphérique diminue.

3° *Variante causa, variatur effectus.* — Ex. : La variation des hauteurs de la colonne barométrique correspond à la variation des pressions atmosphériques constatées au bas d'une montagne et au fur et à mesure qu'on en fait l'ascension.

De toutes ces constatations, on forme *la mineure* du syllogisme inductif et l'on induit, comme *conclusion*, le FAIT GÉNÉRAL : « La pression atmosphérique fait monter les liquides dans le vide jusqu'à une hauteur telle que la pression exercée par la colonne liquide égale la pression atmosphérique. »

L'induction procède d'une manière analogue quand il s'agit de *faits moraux.*

Ex. : *On observe* que, *chaque fois* que l'homme ment, il est porté à le faire par un intérêt

quelconque ; que, lorsque cet intérêt manque, l'homme ne ment pas ; que, plus une chose lui est indifférente, plus aussi il est sincère à son égard.

On en induit ce *fait général* ou *loi morale* : « l'homme bien équilibré dit la vérité, à moins qu'il n'ait intérêt à mentir. »

REMARQUE. — 1° L'induction suppose l'examen successif et minutieux d'un nombre considérable de faits particuliers.

2° Quand une *loi physique ou morale* a été bien et dûment *démontrée par induction,* elle devient un *principe* dont on peut *déduire* des conséquences.

Ex. : L'homme dit la vérité quand il n'a aucun intérêt à ne pas la dire. Or, tel témoin n'avait aucun intérêt à faire telle déposition qu'il a faite. Donc ce témoin a dit la vérité.

3° Il ne faut pas confondre **l'induction logique** ou **scientifique,** que nous venons de faire connaître, avec **l'induction socratique**, procédé d'enseignement employé par Socrate. Celle-ci consiste à poser à quelqu'un une *série de questions* combinées de manière à l'amener peu à peu à reconnaître la vérité qu'il ignorait ou qu'il niait.

Les exemples de cette métode abondent dans les *Dialogues* de Platon et dans les *Dialogues sur l'éloquence*, de Fénelon. (N° 396.)

414. — Usage du raisonnement rigoureux. — Absolument nécessaire dès que l'on se met sur le terrain scientifique, *le raisonnement rigoureux n'est pas possible dans le domaine de l'éloquence.*

Seul, le maître peut promener ses disciples par l'itinéraire long, compliqué et aride de l'induction et de la déduction *proprement dites.*

L'orateur qui s'engagerait dans ce rude chemin, ne serait pas suivi par ses auditeurs. Ceux-ci exigent et sont en droit d'exiger de lui autre chose; à savoir, *qu'il ait commencé par étudier, lui, suivant les méthodes rigoureuses, les questions dont il vient les entretenir, et qu'ensuite, dans son discours, il leur communique le fruit de ce travail.*

ARTICLE 2. — *Les preuves oratoires*

415. — Les preuves que comporte la *démonstration* ORATOIRE d'une proposition sont de trois espèces :

1° *Les preuves naturelles.*

2° *Le syllogisme oratoire déductif* ou *enthymème.*

3° *Le syllogisme oratoire inductif* ou *exemple* (1).

416. — **Les preuves naturelles** consistent dans *les textes de lois, les autorités, les dépositions de témoins, les documents de toute espèce,* qui sont de nature à établir les assertions de l'orateur. Celui-ci doit les rassembler, les interpréter, en déduire les conséquences opportunes. Cfr n° 195.

Ex. : Les ψηφίσματα et autres pièces que Démosthène fait lire par le greffier dans le *Discours pour la couronne.* — Les témoignages de Thirion, de Magloire, de la fille Geoffroy, etc., dans le plaidoyer de Chaix d'Est-Ange contre Benoît. **MF.** IV³ . 401. — Les textes de loi, extraits d'actes, lettres, etc., invoqués par Jules Favre pour prouver que la demande de la duchesse de la Rochefoucauld est juste, et ceux que l'avocat de la partie adverse lui oppose. **MF.** IV³ . 439. — Les textes de l'Écriture, des Pères, des Conciles, des Papes, etc., que font valoir les prédicateurs.

417. — **L'enthymème** (2) est un *syllogisme* (n° 412) *qui a pour majeure un principe admis comme certain, soit par tout le monde* (principe de sens commun, fait notoire), *soit au moins par des hommes dont l'autorité ne peut être récusée.*

Ex. : Cicéron veut prouver que « Milon avait le droit de tuer Clodius ». A cet effet, il invoque le grand principe du droit naturel : « L'homme menacé dans sa vie est en état de légitime défense ; il lui est permis de tuer son injuste agresseur. » Voilà un enthymème.

L'orateur confirme ce principe en montrant que tout le monde le met en pratique. « A quoi servent, dit-il, les armes que nous portons ? les escortes dont nous nous faisons accompagner ? Ces usages ne sont-ils pas *des indices* du fait que tous croient avoir le droit de se défendre ? »

Voilà encore un enthymème.

Quant à la FORME, *l'enthymème ne se compose, en général, que de deux propositions* : la conclusion et *une* des deux prémisses (la majeure ou la mineure).

Ex. : « Dieu est juste ; donc il récompense la vertu. » Ou bien : « Dieu récompense la vertu, car (*ou* parce que) il est juste. »

Mais cette particularité de la forme est accessoire. *L'essence de l'enthymème* ORATOIRE — *ce qui le distingue de l'argumentation* PHILOSOPHIQUE — *c'est*

(1) Voyez A. Chaignet, *La Rhétorique*, pp. 100 et suivantes.

(2) De ἐνθύμημα, ἐνθυμέομαι (θυμός) = considération. — Remarquez que nous parlons ici seulement de l'enthymème *oratoire*. Voyez Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, p. 115.

que celle-ci remonte jusqu'à un principe analytique, absolu, tandis que l'enthymème oratoire a pour base une proposition dont la vérité est notoire.

La grande habileté de l'orateur, en ce qui concerne la dialectique, consiste donc à trouver les vérités de ce genre qui réalisent ces deux conditions : d'une part, frapper vivement l'esprit de l'auditeur ; de l'autre, donner un fondement solide à la thèse qu'il faut lui faire accepter.

Le bon emploi des TOPIQUES facilite la recherche des enthymèmes. (Voyez nos 186 à 195.)

418. — L'exemple est une *induction* déguisée, combinée avec une *déduction* (n° 413). Au moyen d'un *fait particulier*, réel ou fictif, mais *qui a une analogie vraie avec le cas dont on s'occupe*, on inculque *une vérité générale*, d'où l'on *déduit* ensuite la proposition qu'il s'agit d'établir.

Ex. : Montalembert (**MF.** IV² , 578) disait à la Chambre française : « Vous niez la force morale, vous niez la foi, vous niez l'empire de l'autorité pontificale sur les âmes, cet empire qui a eu raison des plus fiers empereurs ! Eh bien, soit ; mais *il y a une chose que vous ne pouvez pas nier, c'est la faiblesse du Saint-Siège. Or, sachez-le, c'est cette faiblesse qui fait sa force insurmontable contre vous.* »

Cette proposition, l'orateur va l'établir.

« Oui, vraiment, continue-t-il, car *il n'y a pas dans l'histoire du monde un plus grand spectacle et un plus consolant que les embarras de la force aux prises avec la faiblesse.* »

Voilà *la vérité générale* ; pour mettre celle-ci en pleine lumière, voici l'*exemple*, l'induction :

« Permettez-moi une comparaison familière. *Quand un homme est condamné à lutter contre une femme, si cette femme n'est pas la dernière des créatures, elle peut le braver impunément. Elle lui dit : Frappez, mais vous vous déshonorerez et vous ne me vaincrez pas.* »

Suit *la déduction*, l'application à l'Église :

« Eh bien ! l'Église n'est pas une femme, elle est bien plus qu'une femme, c'est une mère !

» C'est une mère, c'est la mère de l'Europe, c'est la mère de la société moderne, c'est la mère de l'humanité moderne. On a beau être un fils dénaturé, un fils révolté, un fils ingrat, on reste toujours fils, et il vient un moment, dans toute lutte contre l'Église, où cette lutte parricide devient insupportable au genre humain, et où celui qui l'a engagée tombe accablé, anéanti, soit par la défaite, soit par la réprobation unanime de l'humanité. »

Le plus souvent, l'orateur se contente de présenter le fait particulier ; il laisse à l'auditeur le double travail d'induction et de déduction.

Ex. : Démosthène reproche aux Athéniens (*1re Phil.* 40-41) de se rendre ridicules en se laissant toujours surprendre par Philippe et en arrivant avec des troupes quand il n'y a plus rien à faire. «Vous faites, leur dit-il, COMME *les barbares au pugilat.* Quand le lutteur leur assène un coup, au lieu de parer le nouveau coup qu'il prépare, toujours on les voit porter la main à l'endroit meurtri ; *ainsi* vous autres : apprenez-vous que Philippe attaque la Cherso-

nèse, vous décrétez qu'il faut y envoyer des troupes ; apprenez-vous ensuite qu'il est aux Thermopyles, vous y courez encore, toujours à sa suite. »

— Dans le *Discours pour la couronne* (195), le même orateur se reconnait responsable de l'efficacité et de l'opportunité des mesures qu'il a fait adopter, mais non de la manière défectueuse dont elles ont été exécutées, puisque cette exécution était confiée à d'autres, aux chefs militaires. « Quand un armateur, dit-il, a gréé, équipé un navire selon toutes les règles de la prudence, et que ce navire fait naufrage, ce naufrage peut-il lui être imputé ? Mais, répliquera-t-il, je n'étais pas même capitaine. — Et bien ! COMME *cet armateur, j'ai, moi, le droit de répondre* : Mais je n'étais pas même stratège. »

— Dans le même plaidoyer (243), il dit encore à Eschine : « Quand Athènes était en danger, j'engageais bravement, moi, ma responsabilité, en disant ce qu'il fallait faire ; toi, tu te taisais alors, et maintenant, après coup, tu viens critiquer mes actes et dire quels conseils j'aurais dû donner. *Tu agis* COMME *un médecin* qui visiterait un malade sans rien lui prescrire, et qui, lorsque le malheureux a succombé, dirait, en suivant son convoi funèbre : « S'il avait employé tel ou tel remède, il ne serait pas mort. » Qui donc ne répondrait pas à ce personnage ridicule : « Imbécile ! est-ce en ce moment qu'il faut venir me dire cela ? »

Quand le principe général s'applique à la thèse *plus encore* qu'à l'exemple, celui-ci devient un argument A FORTIORI.

Ex. : CICÉRON, *1re Catilin.* 17. *Servi* mehercule ? mei si me isto pacto mutuerent, ut te metuunt *omnes cives* tui, domum meam relinquendam putarem : tu tibi urbem non arbitraris ? — Voyez tout le paragraphe (*a minori ad majus*). Voyez encore ID., *Pro Milone*, 41.

LA PARABOLE est une espèce de *l'exemple*. Le Sauveur en a fait un grand usage.

Ex. : Pour faire comprendre à Pierre que nous, à qui Dieu a remis la dette énorme du péché et de son châtiment, nous devons toujours pardonner à nos frères, il propose la saisissante fiction du débiteur insolvable (MATTH. XVIII. 21-35).

Sur la parabole, voyez L. FILLION, *La Sainte Bible*. Évangile selon S. Matthieu. Paris, Lethielleux, 1890, p. 257.

ARTICLE 3. — *La Dialectique oratoire.*

419. — **La Dialectique** est l'art de *raisonner* et de *discuter* (διαλέγεσθαι).

DISCUTER, c'est d'abord *bien poser la question*, dire de quoi il s'agit ; — c'est ensuite *prouver* la justesse de la réponse que l'on donne à cette question ; — c'est enfin *réfuter* les arguments contraires.

420. Lorsque *la thèse* a été nettement énoncée, il faut *présenter et faire valoir les preuves sur lesquelles elle s'appuie. C'est* l'**argumentation.**

La charpente de cette argumentation se ramène toujours à un des *types* suivants :

I. L'argumentation simple. Elle établit la thèse en proposant les documents, les entymèmes et les exemples qui en font voir la vérité (nos 415 à 418).

II. L'argumentation ad hominem. Ce n'est qu'un enthymème d'une espèce particulière : on prend comme *base de la démonstration*, non pas une vérité généralement reconnue, mais *une proposition que l'adversaire a professée ou que, pour un motif quelconque, il ne peut nier.*

Ex. : Berryer plaidant *pour le prince Louis-Napoléon* (**MF**. IV3. 385), ne soutient pas que son client a un droit *absolu* au trône de France. Légitimiste, il n'aurait pu émettre une pareille opinion. Mais il affirme ce droit *relativement à la Royauté de Juillet.* — Si l'on admet *vos* principes politiques, dit-il en substance au gouvernement et à la majorité, l'on ne peut voir dans le prince qu'un prétendant et non un conspirateur. En effet, *votre* principe, c'est la souveraineté du peuple. Vous prétendez qu'*en fait* le peuple souverain vous a délégué le pouvoir ; le prince conteste *ce fait* et revendique pour lui cette délégation. Qui peut juger et prononcer entre vous et le prince ? Le peuple, le peuple seul, que tous deux vous proclamez souverain, et auquel tous deux vous en appelez.

III. L'argumentation disjonctive. Elle *énumère les diverses hypothèses possibles dans un cas donné,* hypothèses dont chacune ne peut se vérifier qu'isolément, à l'exclusion des autres.

Ensuite, ou bien *on affirme une d'entre elles et on la prouve* au moyen de documents, d'enthymèmes ou d'exemples ; *d'où résulte la fausseté des autres.*

Ou bien, de la même manière, *on montre la fausseté de toutes les hypothèses moins une, laquelle par là même apparaît comme la seule vraie.*

Ex. : Cicéron, *Pro Ligario*, 20-25, s'attache à prouver que l'accusateur Tubéron a eu *l'intention* d'aller faire en Afrique exactement ce qu'il reproche à Ligarius d'y avoir fait.

« En fait, lui dit-il, vous êtes parti pour l'Afrique avec la mission de conserver cette province à Pompée et de la défendre contre César. *Cette mission, vous avez voulu la remplir.* » Pour prouver cette assertion, il rappelle les deux seules hypothèses possibles : — « *Ou bien vous vouliez livrer cette province à César, ou bien vous vouliez la défendre contre lui.* »

Or, vous ne vouliez pas livrer cette province à César, car étant chargé par le Sénat de la défendre contre lui, vous ne pouviez la lui livrer sans commettre une trahison.

Donc vous vouliez la défendre contre lui ; donc vous vouliez faire ce que vous reprochez à Ligarius d'avoir fait.

IV. Le dilemme (δίλημμα, δίς-λαμβάνω, double prise). L'argumentant laisse à son adversaire le choix entre *deux suppositions qui sont les seules possibles*

dans le cas donné. Puis il prouve successivement que, dans l'une comme dans l'autre, il a raison contre lui.

Ex. : Un général à une sentinelle qui avait laissé passer l'ennemi :
Ou tu étais à ton poste, ou tu n'y étais pas.
Si tu étais à ton poste, tu as trahi : si tu n'y étais pas, tu as désobéi.
Dans les deux hypothèses, tu as forfait à ton devoir.

— Eschine avait reproché à Démosthène d'avoir manqué de prévoyance et d'avoir ainsi causé les désastres qui étaient venus fondre sur la cité. Démosthène (*Pour la couronne*, 196-199) lui réplique : « Ces désastres, toi-même, tu les prévoyais alors, ou tu ne les prévoyais pas. Si tu ne les prévoyais pas, tu es tombé toi-même dans l'imprévoyance que tu me reproches ; — si, au contraire, tu les prévoyais et si, les prévoyant, tu connaissais une meilleure politique que la mienne pour les prévenir, il fallait la faire connaître, et en ne le faisant pas, tu as manqué à ton devoir envers la patrie. »

— Dans le même discours (117), Démosthène rappelle que, grâce à lui, une alliance fut conclue avec Thèbes, et qu'à cette occasion le peuple athénien offrit aux dieux de solennels sacrifices d'actions de grâce. Puis, interpellant son antagoniste, Eschine, il lui dit : « Ou bien tu as participé à ces actions de grâces, ou bien tu t'en es abstenu. Dans le premier cas, tu as pris les dieux à témoin que cette alliance, dont tu me fais maintenant un grief, était un événement heureux ; — dans le second cas, tu t'attristais de ce qui réjouissait la cité entière, tu étais donc mauvais citoyen. »

— Tertullien, dans son *Apologeticum*, 3, rappelle le rescrit de Trajan : « Trajanus rescripsit (ad Plinium) hoc genus (Christianos) inquirendos quidem non esse, oblatos vere puniri oportere. — O sententiam necessitate confusam ! » s'écrie-t-il, et il le prouve par ce dilemme : « Si damnas, cur non et inquiris ? — Si non inquiris, cur non et absolvis ? »

V. L'ÉPICHÉRÈME (ἐπιχείρημα, de ἐπί-χείρ). — C'est un syllogisme dont chaque prémisse est accompagnée de sa preuve et dont la conclusion est développée.

Ex. : Voici comment M. Coubé réfute la thèse que Jeanne d'Arc aurait été le jouet « d'une hallucination bienheureuse, née de son amour pour la France, et qui lui aurait fait croire à une mission surnaturelle » :

Majeure : Mais quoi, messieurs, est-ce que *l'hallucination* ne *suppose* pas *une nature physiquement et moralement déséquilibrée ?* — (*Preuve :*) Est-ce qu'elle ne se trahit pas par une nervosité maladive, par l'exaltation des idées et du langage, de fébriles espérances suivies de profonds abattements ?

Mineure : Or, *Jeanne ne présente aucun de ces symptômes.* — (*Preuve :*) C'est la robuste paysanne, florissante de santé et de bonne humeur, qui supporte gaillardement les fatigues et les privations de la guerre, et cela n'est pas d'une hallucinée. C'est une intelligence calme, positive, qui ne vague jamais dans l'irréel. Elle émerveille les hommes de guerre, et, en particulier, Dunois et le duc d'Alençon, par sa prudence, son flair, sa tactique, qui dépasse celle de Talbot : cela non plus n'est pas d'une hallucinée. Elle émerveillera un jour les hommes de loi par la rapidité de ses ripostes spirituelles, éblouissantes d'à propos et de bon sens ; la fine

Champenoise, doublée d'une Lorraine, déroutera les juges retors de Normandie. Encore une fois, tout cela n'est pas d'une hallucinée.

Conclusion : *Jeanne n'est donc pas victime d'une illusion.* Ce qu'elle a entendu, ce n'est ni l'écho lointain de la guerre, ni le vent d'ouest chargé de larmes et de râles, ni l'âme de murmure de la forêt : ce sont des voix bien réelles qui lui ont dit, en syllabes bien distinctes : « Va, fille de Dieu ». La lumière qui a frappé ses yeux, ce n'est pas la pluie d'or du soleil criblant le feuillage du Bois-Chenu : ce sont bien les auréoles divines des clartés surnaturelles dont s'enveloppent les anges et les saints en mission sur la terre. (*Discours prononcé à N.-D. de Paris*, le 14 mai 1899.)

VI. L'Argumentation ab absurdo. — Elle procède d'une manière indirecte.

Au lieu de conclure *immédiatement* à la vérité de la thèse, elle conclut *immédiatement* à la fausseté de sa *contradictoire* en montrant que celle-ci est inadmissible ; et, comme de deux *contradictoires* l'une est nécessairement vraie et l'autre fausse, elle conclut *ensuite* que la thèse est vraie.

Remarque. — Ne confondez pas la *contradictoire* d'une proposition avec la proposition *contraire* :

La contradictoire d'une proposition est sa négation pure et simple.

Ex. : La proposition : « Ce mur est blanc » a pour contradictoire : « Ce mur n'*est pas* blanc. »

La Proposition contraire ajoute une affirmation à la négation.

Ex. — Le proposition citée a pour contraires les propositions : « Ce mur est gris, jaune, bleu, vert, etc. », qui se décomposent en deux propositions simples, l'une négative, l'autre positive : « Ce mur *n'est pas* blanc, — mais *il est* gris, etc. »

Deux contraires ne peuvent être vraies à la fois, mais elles peuvent être toutes deux fausses. — Ainsi, un mur ne peut être en même temps blanc et gris, blanc et jaune, gris et jaune, etc. Mais il peut fort bien se faire qu'il ne soit ni blanc, ni gris, ni jaune, mais, par exemple, bleu ou noir, etc.

Exemples de démonstration ab absurdo : Si tout meurt avec le corps, il faut que l'univers prenne d'autres lois, d'autres mœurs, d'autres usages, et que tout change de face sur la terre. Si tout meurt avec le corps, les maximes de l'équité, de l'amitié, de l'honneur, de la bonne foi, de la reconnaissance, ne sont donc plus que des erreurs populaires, puisque nous ne devons rien à des hommes qui ne nous sont rien, auxquels aucun nœud commun de culte et d'espérance ne nous lie ; qui vont demain retomber dans le néant et qui ne sont déjà plus. Si tout meurt avec nous, les doux noms d'enfant, de père, d'époux, sont donc des noms de théâtre et de vains titres qui nous abusent, puisque l'amitié, celle même qui vient de la vertu, n'est plus un lien durable, etc. (Massillon, *Vérité d'un avenir.*)

Linguet (*Plaidoyer pour le comte de Marangiés.* **MF.** IV^{3}. 370) montre que la version de la partie adverse suppose des faits dont l'impossibilité matérielle est prouvée.

421. — Dans la **Réfutation**, l'orateur a le choix entre deux tactiques :

1° La Défensive, qui consiste à soutenir simplement la *contradictoire* de

la thèse qu'on repousse et à prouver que *celle-ci s'appuie sur des arguments peu sérieux* ou *même vicieux*.

Ex. : Tubéron avait *soutenu* que Ligarius avait commis le crime de *perduellio* (haute trahison). Cicéron prouve que cette assertion *n'est pas vraie*.

2° L'OFFENSIVE, qui consiste à soutenir *le contraire* de la thèse qu'on repousse.

Ex. : L'accusateur Sextus Clodius, avait soutenu que « Milon avait attaqué Publius Clodius sur la Via Appia ». Le défenseur Cicéron soutient non seulement « que Milon *n'a pas* attaqué Clodius », mais, de plus, que « celui-ci a attaqué Milon ».

— Dans la *1re partie* de son fameux plaidoyer *Pour la Couronne* (1-125), Démosthène se tient sur la défensive : il repousse les accusations d'Eschine ; — dans la *2e partie* (126 jusqu'à la fin), il prend vigoureusement l'offensive, se constitue à son tour l'accusateur de son adversaire et l'écrase sous ses reproches et ses invectives.

422. — Vices de raisonnement. — Le raisonnement vicieux prend le nom de **sophisme** (σοφισμός) quand il est volontaire, de **paralogisme** (παραλογισμός) quand il est involontaire.

Les principales sources d'erreur dans le raisonnement sont : l'équivoque, l'ignorance de l'état de la question, la pétition de principe, le cercle vicieux, l'erreur touchant la cause d'un effet, la généralisation d'un cas particulier, la confusion entre l'hypothèse et la vérité démontrée et enfin, *dans l'exemple, le manque de parité ou d'analogie vraie.*

I. L'ÉQUIVOQUE consiste à prendre *un même mot* dans *deux sens* différents.

Ex. : Là où est *votre trésor* (ce que vous aimez) est aussi *votre cœur* (vous y pensez, vous vous en préoccupez) ; — or, *votre trésor* (votre argent) est enfermé dans votre coffre-fort ; — donc *votre cœur* (le cœur qui bat dans votre poitrine) est enfermé dans votre coffre-fort.

L'équivoque se dissimule facilement dans LE SORITE (σωρείτης, accumulation) ou chaine de syllogismes.

Ex. Qui bien se mire, bien se voit ;
Qui bien se voit, bien se connait (physiquement) ;
Qui bien se connait (moralement), peu se prise ;
Qui peu se prise, sage est.
Donc, qui bien se mire, sage est.

Une des équivoques dont on abuse le plus est celle qui consiste à donner au mot *liberté* tantôt le sens de « libre arbitre », tantôt celui d' « indépendance morale », tantôt celui de « condition où le citoyen n'est pas victime d'une contrainte arbitraire », etc.

II. L'IGNORANCE DE L'ÉTAT DE LA QUESTION (*Ignoratio elenchi*). — On parle à côté de la question : on prouve ce qui n'est pas contesté, ou on nie ce qui n'est pas affirmé.

Ex. : Des adversaires de l'infaillibilité papale s'attachent à établir que le Pape peut tomber et tombe de fait dans bien *des* erreurs. Or, cela n'est nié par personne. Ce que les catholiques nient, ce que leurs contradicteurs devraient prouver, c'est uniquement que *ces* erreurs sont *des erreurs commises par le Pape quand il parle* EX CATHEDRA. Tout le reste n'est pas en litige.

Les discussions déraillent et s'égarent souvent par le fait volontaire ou involontaire de ces divagations. Un orateur quitte le point discuté et en entame un autre qui est contigu ; c'est ce qu'on appelle *filer* ou *s'échapper par la tangente* (hors de la circonférence, symbole du raisonnement légitime).

Il s'ensuit :

1° Que, *dans une assemblée délibérante* quelconque *un des principaux devoirs du président* est de bien poser la question, de veiller attentivement à ce qu'aucun des opinants n'en sorte, et de les y rappeler dès qu'il leur arrive de s'en écarter.

2° Que, *dans une discussion* quelconque, on doit bien prendre garde de ne pas tomber soi-même dans cette erreur, et qu'il importe d'être toujours aux aguets pour voir si l'adversaire n'y tombe pas.

III. LA PÉTITION DE PRINCIPE consiste à affirmer simplement, *mais en d'autres termes*, ce que l'on doit prouver (*probare idem per idem*).

Ex. : Le bachelier du *Malade imaginaire* de Molière (3me intermède) répond à son examinateur :

Mihi a docto doctore
Demandatur causam et rationem *quare*
Opium facit dormire ?
— A quoi respondeo :
Quia est in eo
Virtus dormitiva
Cujus est natura
Sensus assoupire.

Que d'hommes jonglent avec les mots comme ce bachelier !

Tous les rationalistes commettent ce sophisme. Ils nient le miracle, ils refusent de l'examiner, parce que, disent-ils, le miracle est impossible ; et jamais ils n'entreprennent de démontrer cette impossibilité, autrement que par des affirmations tranchantes mais gratuites. (Cfr n° 273.)

IV. LE CERCLE VICIEUX consiste à prouver alternativement deux propositions l'une par l'autre.

Ex. : On reproche parfois, mais à tort, à la théologie catholique, de commettre un cercle vicieux en prouvant la divinité de l'Église, et partant son autorité, au moyen de l'Écriture sainte, et en prouvant ensuite l'inspiration divine de l'Écriture au moyen de l'autorité de l'Église. — C'est une erreur. *Il y aurait cercle vicieux* si, considérant les Livres saints *comme divinement inspirés*, on s'appuyait sur eux pour démontrer *la divinité* de l'Église, et si, ensuite, on démontrait *leur inspiration* en s'appuyant sur l'autorité *divine* de l'Église. — *Il n'y a pas cercle vicieux*, si l'on prouve la divinité de l'Église, c'est-à-dire le fait qu'elle a été fondée par Dieu, qu'elle a reçu de lui une autorité divine, en s'appuyant sur les livres *historiques* du nouveau Testament, *considérés simplement comme documents humains, abstraction faite de leur inspiration*, et si ensuite on s'appuie sur l'autorité *divine* de l'Église, *ainsi établie*, pour montrer que les Livres saints sont inspirés par Dieu.

V. L'ERREUR CONCERNANT LA CAUSE. — On regarde comme cause d'un fait une simple circonstance antécédente (*post hoc, ergo propter hoc*), — ou concomitante (*cum hoc, ergo propter hoc*).

Ex. : Telle personne est morte moins d'un an *après* avoir assisté à un repas de 13 convives; donc elle est morte *parce qu'*elle a assisté à ce repas.

— *Après* l'apparition de la comète de 1811, la récolte du vin a été excellente ; donc l'excellence de ce vin a été *causée* par cette apparition.

— Les lettres prirent un nouvel essor *après* la propagation du protestantisme, les sciences après la révolution de 1789 ; donc le protestantisme et la révolution sont *causes* de ces progrès.

VI. LA GÉNÉRALISATION D'UN CAS PARTICULIER.

Ex. : *Tel* médecin, *tel* magistrat, *tel* prêtre a commis un crime ; donc *les* médecins, *les* magistrats, *les* prêtres sont des criminels.

VII. LA CONFUSION ENTRE L'HYPOTHÈSE ET LA VÉRITÉ DÉMONTRÉE.

Ex. : Les transformistes commencent par faire des suppositions. « Si, disent-ils, on admet telle loi, tel et tel fait s'expliquent. » Puis, avec une assurance qui en impose au grand nombre, ils disent : « Nous avons démontré que .. »

VIII. LE MANQUE DE PARITÉ ENTRE L'EXEMPLE ET LA THÈSE qu'on prétend démontrer par ce moyen (n° 418).

Ex. : *Toutes* les religions ont pour origine des mythes et des légendes, phénomènes inséparables de toute tradition.

— Réponse. Toutes les religions *naturelles*, oui ; la religion *surnaturelle ?* C'est tout juste ce qu'il faut prouver.

De plus, la divinité de l'Église se démontre. Or, si l'Église est divine, elle possède un préservatif contre l'erreur.

§ 3. — Le pathétique

423. — Le pathétique est l'art de *gouverner les passions*, c'est-à-dire de *les exciter* et de *les calmer* à son gré au moyen de la parole.

LES PASSIONS (πάθος) sont des mouvements indélibérés de la sensibilité affective qui nous portent vers un objet ou nous en détournent et qui sollicitent la volonté à les suivre (n° 38).

Le pathétique est un des grands ressorts de l'éloquence : l'orateur doit le faire jouer fréquemment.

« Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours. Elles sont comme un art de la nature dont les règles sont infaillibles et l'homme le plus simple qui a de la passion, persuade mieux que le plus éloquent qui n'en a point. » (LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*. VIII. Cfr. n^{os} 408, 409.)

Sans doute, on ne peut jamais exciter une passion mauvaise, c'est-à-dire une passion qui porte la volonté au mal ; de même en excitant les passions, on ne peut *jamais* troubler la hiérarchie naturelle des facultés ; mais qui ne le voit ? *dans ces limites*, l'orateur *doit* savoir *exciter les passions qui l'aideront à parvenir à son but, et calmer celles qui y font obstacle.*

S'il veut persuader dans toute la force du terme, il ne suffit pas qu'il décide ses auditeurs à vouloir ce qu'il veut, il doit les décider à le vouloir passionnément. D'ailleurs, souvent l'auditeur, convaincu, gémit en secret : « Ah ! si je pouvais prendre le parti que vous me suggérez ; mais c'est plus fort que moi ; une force irrésistible m'entraîne : *la raison et la passion me tirent en sens opposés*. Je vois bien que votre avis est le meilleur, mais c'est au mal que je m'abandonne (1). »

---

1) *Si possem*, sanior essem :
Sed trahit *invitam* nova vis, aliudque cupido,
Mens aliud suadet : *video meliora proboque*,
Deteriora sequor.
Medée, dans OVIDE, *Métamorph.*

Cette confession est comme un prélude de la plainte sublime de saint Paul (*Rom.* VII. 15-25), si bien paraphrasée par J. Racine :

Mon Dieu, la lutte cruelle !
Je sens deux hommes en moi, etc.

Quand le poète récita ces beaux vers à Versailles, Louis XIV, se penchant vers le gentil-

Le pathétique est une des parties les plus difficiles de l'art oratoire. Il suppose une *connaissance profonde et pratique du cœur humain,* connaissance basée tout entière sur l'*observation* et l'*analyse.*

Cette observation et cette analyse doivent avoir pour OBJET :

1° *Les impressions* que nous éprouvons nous-mêmes quand nous entendons un orateur, ou quand nous lisons, surtout à haute voix, un beau discours, une belle tragédie, un beau drame, une fine comédie.

2° *La manière* dont ces auteurs ont recherché, calculé et ordonné ces effets en vue du *but* particulier qu'ils voulaient atteindre.

REMARQUE. — Le but d'un discours n'est pas toujours celui que l'orateur *semble* poursuivre. Ainsi, dans la première partie de la *1re Catilinaire*, Cicéron interpelle tout le temps Catilina. *Il a l'air* de parler pour lui seul, de vouloir lui persuader de quitter Rome ; *en réalité, il ne parle que pour les sénateurs,* témoins de ses invectives ; il veut, d'une part, forcer Catilina à se trahir par la gêne avec laquelle il entend le consul, ou, tout au moins, par le silence qu'il doit garder pour ne pas lui répliquer imprudemment ; d'autre part, il s'efforce de provoquer chez les sénateurs une explosion d'indignation contre le conspirateur, afin de forcer celui-ci à jeter bas le masque et afin de lui rendre la position intenable.

De même, *en cours d'assises*, le ministère public, requérant contre l'accusé, paraît parfois vouloir l'amener à regretter sa faute, à en rougir ; au fond, il ne songe qu'aux jurés qui entendent ses paroles et scrutent sur le visage de l'accusé les émotions qu'elles provoquent dans son cœur.

Dans les assemblées législatives, le plus souvent, les orateurs ne se bercent pas de l'illusion qu'ils pourront convaincre ou persuader l'opposition, dont le siège est fait. Par-dessus la tête de leurs collègues, ils s'adressent à l'opinion publique, avec laquelle les membres de la représentation nationale doivent compter, et dont ils redoutent la désapprobation, l'hostilité.

La méditation des grands moralistes est un précieux auxiliaire dans l'étude du cœur humain.

ARTICLE PREMIER. — *De l'art d'exciter les passions.*

424. — Il y a **deux manières** *de communiquer aux autres les émotions* qu'on ressent : elles portent le nom de *pathétique direct* et de *pathétique indirect.*

Remarquez que nous avons dit « les émotions *qu'on ressent* », car la CONDITION INDISPENSABLE pour émouvoir les autres, c'est d'être soi-même

---

homme assis à ses côtés, soupira en montrant son cœur : « Ah, comme il dit vrai, et que je sens bien là ces deux hommes ! »

sincèrement et *vivement* ému ; *c'est de parler ou d'écrire avec conviction et, si le sujet le comporte, avec sentiment* (1).

L'expérience universelle est là pour l'attester : l'homme vraiment convaincu et vraiment ému manifeste sa conviction et son émotion par des signes *naturels* auxquels personne ne se trompe, que tout le monde comprend et qui ont un pouvoir de suggestion irrésistible. (Cfr nos 408, 409.)

La même expérience montre que rien ne choque comme la *passion de commande*, la *passion simulée*, la récitation froide de tirades pathétiques.

Or, LE MOYEN D'EXCITER EN SOI UNE ÉMOTION quelconque, c'est d'évoquer la vision imaginaire, vive et animée, de l'objet qui doit la causer.

« Celui qui est assez maître de son imagination (εὐφαντασίωτος) pour faire surgir en elle les objets absents tout comme s'ils étaient présents et comme s'il les avait sous les yeux, celui-là remuera les cœurs avec une puissance irrésistible. » (QUINTILIEN, *Inst. or.* VI. 3).

Ex. : « Avez-vous à parler d'un assassinat ? Figurez-vous le crime avec toutes ses circontances. Représentez-vous le meurtrier se jetant à l'improviste sur sa victime ; celle-ci surprise, atterrée, criant, suppliant, prenant la fuite. *Voyez*-les tous deux, lui levant le bras et frappant, elle tombant sous le poignard. *Voyez*-la perdre tout son sang, pâlir ; *entendez*-la râler ; *voyez*-la expirer. De cette contemplation naîtra l'ἐνάργεια des Grecs, que Cicéron appelle *illustratio, evidentia ; vous aurez moins l'air de raconter un fait passé que de montrer du doigt les péripéties d'une scène qui se déroule, en ce moment même, sous les yeux de vos auditeurs*. Ceux-ci seront impressionnés aussi profondément que s'ils étaient témoins de l'événement. » (ID *Ib.*). — Voyez dans le plaidoyer de Chaix d'Est-Ange la scène du meurtre de Formage. **MF.** IV 3. 409.

425. — Le pathétique direct consiste à exciter la passion *directement, immédiatement* :

I. *En faisant appel aux sentiments des auditeurs*. De pareils mouvements doivent être motivés et préparés, soit par les circonstances, soit par la partie du discours qui précède immédiatement.

Ex. : La péroraison de l'*Oraison funèbre de Condé*, par BOSSUET : « Venez peuple, venez maintenant, etc. »

TITE LIVE. IV. 3. Harangue du tribun Canuleius à la plèbe pour la déterminer à se soulever au cas où les patriciens ne lui accorderaient point la liberté du mariage et le consulat : « Quantopere vos, Quirites, contemnerent Patres, quam indignos ducerent, etc. »

CICÉRON. Péroraisons du *Pro Ligario*. 33-38, et du *Pro Milone*. 99-105.

---

(1) Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

HORACE, *Ad Pisones*, 102.

II. *En exhalant le sentiment surexcité qu'on éprouve soi-même :*

A. Par l'*interpellation directe* et l'*apostrophe*.

Ex. : Cicéron, *1re Catilinaire*. 1. Quousque tandem abutere, Catilina, patienta nostra ? etc. — *Ibid.* 8. Recognosce tandem, etc.

Lachaud, *Plaidoyer contre Trochu*. **MF.** IV 3. 474. « Vous ne l'avez pas fait ! etc. »

B. Par l'*exclamation*.

Ex. : Cicéron, *1re Catilinaire*. 2. O tempora, o mores ! etc. *Ibid.* 9. O dii immortales ! ubinam gentium sumus ? etc.

Lachaud, *l. c.* « Les ministres ! la démission ! qu'est-ce que tout cela ? etc. »

Remarque. — *Violenta non durant*. Plus un mouvement est violent, plus il doit être bref. Il s'ensuit que, *lorsque l'on doit prolonger et faire durer l'émotion*, il faut, après l'avoir portée à son paroxysme, la calmer peu à peu et la faire descendre à un degré assez peu élevé pour qu'elle puisse s'y maintenir.

C'est ce que Cicéron fait admirablement dans sa *1re Catilinaire*.

Il débute dans l'exorde par un coup de foudre : « Quoi, s'écrie-t-il, Catilina ? Toi ici, au Sénat, alors que tu devrais marcher au supplice ! » Cette idée est exprimée trois fois, suivant une gradation descendante (nº 80, D) :

1º Avec toute la véhémence de l'exaspération : *Quousque tandem..., si istius furorem ac tela vitemus !*

2º Avec une indignation contenue et un commencement de raisonnement : *Ad mortem te, Catilina, duci... me ipse inertiæ nequitiæque condemno.*

3º Avec l'animation d'un homme qui est maître de soi, mais que révolte à bon droit un excès d'impudence : *Castra sunt in Italia... speculabuntur atque custodient.* Ce ton est soutenu pendant tout le reste du discours.

426. — **Le pathétique indirect**, au lieu d'exciter immédiatement un mouvement de la passion, évoque *un tableau* OU *propose un raisonnement qui la causent*.

1er Mode : Le Raisonnement. — La volonté suit *naturellement* la raison, et la sensibilité suit *naturellement* la volonté. Ainsi le veut l'ordre hiérarchique des facultés.

Il en résulte que, si je présente à quelqu'un *avec force les motifs* qu'il a de s'indigner, de s'irriter, d'aimer, de haïr, d'avoir pitié, etc., j'excite en lui l'indignation, la colère, l'amour, la haine, la pitié, etc. (Cfr nº 42.)

1. Pour exciter, à l'égard de quelqu'un **l'amour** véritable, c'est-à-dire *désintéressé*, ce que

les philosophes appellent *amor amicitiæ*, faites ressortir les grandes qualités, surtout les qualités intellectuelles et morales de cet homme. Vous provoquerez ainsi l'*admiration*, qui entraînera après elle l'estime, puis l'affection pure, dégagée de toute considération égoïste.

Ex. : Bossuet, *Oraison funèbre de Condé*. — Cicéron, *Pro Milone*. L'orateur fait de son client le type accompli du bon citoyen ; à la fin de son discours, il met en relief sa fermeté, son dévouement absolu au bien public.

II. Pour exciter **la haine**, on montre *ce qu'une action a d'odieux, d'inique, d'inhumain, d'horrible, de mauvais.*

Ex. : Cicéron (*Pro Ligario*, 8-16), pour déterminer César à ne pas accueillir l'accusation de Tubéron, met en pleine lumière la cruauté de celle-ci. Mais il a soin de mettre hors de cause *la personne* et *les intentions* de l'accusateur, qu'il estime. « Vous avez agi à la légère, sans réflexion, lui dit-il ; vous n'avez pas vu *la portée* de votre acte, car si vous l'aviez vue, il vous aurait fait horreur. »

Le tribun Canuleius (Tite Live, IV, 3) ignore ces ménagements. Comme tous les démagogues, il veut aigrir le peuple, il excite à la haine des classes. Il représente les patriciens comme les ennemis nés de la plèbe, voulant non seulement la tyranniser, mais encore l'humilier. Les griefs dont il se plaint, sont réels, mais *le ton* qu'il prend est condamnable.

T. Manlius Torquatus (Tite Live, XXII, 60) dissuade les sénateurs de racheter les prisonniers de Cannes : ceux-ci, dit-il, sont des êtres méprisables, des lâches ; ils ne valent pas leur rançon.

Cicéron (*1re Catilinaire*, 9-17), pour prouver la perversité de Catilina, énumère tous les crimes qu'il a commis.

III. Pour faire **désirer, convoiter** une chose, montrez qu'elle est une source d'avantages soit positifs, soit au moins négatifs, c'est-à-dire qu'elle procure des biens réels ou qu'elle écarte des maux. Énumérez ces biens, ces maux ; faites-en saisir l'importance ou la gravité.

Ex. : Q. Capitolinus (Tite Live, III, 68) veut faire *désirer* le gouvernement des patriciens et *abhorrer* la tyrannie des démagogues ; il rappelle à la plèbe la prospérité dont elle jouissait quand les patriciens étaient au pouvoir, et il fait sentir le poids des revers et les calamités dont elle est accablée depuis que les tribuns l'exploitent.

— Catilina (Salluste, *Conj. Cat.* 20) fait miroiter aux yeux des conjurés les richesses que la victoire leur assurera.

IV. Pour exciter **la joie**, faites ressortir la grandeur de l'événement heureux qui en est l'objet, et l'importance du bien dont il assure la possession.

Ex. : *Proclamation de* Bonaparte à l'armée d'Italie, au lendemain d'Austerlitz, **MF**, IV, 772. — Cicéron, Début de la *2me Catilinaire*.

V. Pour exciter **la tristesse, le regret**, montrez de même la grandeur du bien matériel (richesse, santé, bien-être, etc.) ou moral (honneur, paix, etc.) enlevé ou perdu

Ex. : Q. Capitolinus (Tite Live, *l. c.*) fait voir à la plèbe les ruines accumulées par l'ennemi dans la campagne romaine, et le riche butin qu'il emporte avec lui.

Remarque. — **La honte** *(pudor)* n'est qu'une des espèces de la tristesse. C'est la souffrance morale causée par la perte de l'honneur, et l'*honneur* n'est autre chose que l'*estime des autres et de soi-même*. Quand nous avons conscience d'avoir mal agi et quand nous avons la vision

nette et vive de la difformité morale qui en résulte, nous sentons que nous avons perdu le droit de nous estimer nous-mêmes et d'être estimés par nos semblables ; ce sentiment très pénible, c'est la honte.

Dès lors, pour exciter la honte, pour *faire rougir* quelqu'un, il faut lui montrer combien sa conduite est blâmable.

Ex. : Scipion (Tite Live. XXVIII. 27-29) accable les révoltés de Sucrone en leur faisant reconnaître l'infamie dont ils se sont couverts en se soulevant contre leur chef malade, en lui substituant deux vils goujats, en prenant les armes contre leur patrie, et tout cela sans l'ombre d'un motif et sans chance aucune de réussite : votre projet n'était pas seulement criminel, dit-il, il était insensé.

VI. Pour exciter **l'espérance** ou **le désespoir**, montrez, suivant le cas, qu'un dessein *peut* ou *ne peut pas* être réalisé, qu'un but *peut* ou *ne peut pas* être atteint.

Ex. : P. Décius (Tite Live. VII. 34-37), avec une poignée de soldats romains, occupait, dans le défilé de Saticula, une petite colline, cernée de tous côtés par des forces ennemies considérables. Il conçoit le projet de traverser celles-ci, à la faveur des ténèbres. Pour décider ses hommes à le suivre, il leur prouve d'une part qu'en agissant selon ses vues, ils ont tout lieu d'*espérer* un succès, d'autre part qu'en ne le faisant point, ils doivent *désespérer* de se tirer du mauvais pas dans lequel ils sont engagés.

— Le *discours de Scipion aux soldats révoltés de Sucrone* (Tite Live. XXVIII. 27-29) mérite une étude détaillée.

Voici d'abord, en deux mots, dans quelles *circonstances* il fut prononcé. Les rebelles avaient profité de la maladie de leur général pour se soulever ; au moment où ils le croyaient entièrement à la merci de leurs exigences, et où, plus arrogants que jamais, ils se disposaient à lui dicter leurs volontés, ils se virent soudain entourer par le cercle de fer que formaient les troupes fidèles. Un silence de mort succède aux clameurs.

Scipion monte à son tribunal. Il s'est décidé à ne punir que les trente-cinq principaux meneurs ; mais, *avant de pardonner aux autres, pour les corriger, il veut qu'ils éprouvent les transes par lesquelles ils passeraient s'il ne leur faisait pas grâce, il veut leur faire croire que leur situation est* désespérée.

Il commence donc par les écraser sous ses virulents reproches : « Je ne sais pas même quel nom vous donner, leur dit-il. Citoyens ? Mais par votre défection vous vous êtes retranchés de la patrie. — Soldats ? Mais vous avez rompu votre serment militaire. — *Ennemi ?* Que répondre ? Si je regarde les traits de race, le visage, l'uniforme, je reconnais des Romains ; mais si je m'arrête à vos actes, à vos paroles, à vos desseins, je ne vois que des ennemis ! »

Le châtiment semble donc certain. Cependant l'orateur laisse entrevoir *une faible lueur d'espérance :* « Dites que ce n'est pas là votre fait à tous, ou, du moins, que ce n'était pas votre intention ; dites que seulement *un petit nombre* d'entre vous ont eu cet accès de frénésie ; *je ne demanderais pas mieux que de pouvoir croire à un pareil désaveu.* » Mais aussitôt il ajoute : « Car le crime qui a été commis, est d'une telle énormité, que, *si l'armée entière s'en était rendue coupable, seuls des flots de sang pourraient le laver.* »

Ainsi, au début de son discours, l'orateur inspire à son auditoire une terreur qui va *presque* au désespoir ; il se ménage seulement une issue en *insinuant* que le gros des troupes a été séduit et a péché par irréflexion ; que, par conséquent, les meneurs sont les vrais coupables.

Pendant tout le cours de sa harangue, il mène de front ce double ordre d'idées, suivant

deux gradations parallèles et en sens inverse, l'une descendante, l'autre ascendante : l'impression de terreur diminue par degrés, les motifs d'espérer s'accentuent de plus en plus.

A la fin, Scipion conclut : « *Insanitis* profecto, milites ; nec major in corpus meum vis morbi quam in vestras mentes invasit. » Puis il prononce sa sentence : la mort avec la dégradation militaire pour les trente-cinq meneurs ; l'amnistie pour tous les autres. Les troupes fidèles acclament leur chef en frappant leurs boucliers avec leurs glaives ; le héraut proclame le nom des condamnés, et les rebelles glacés d'épouvante voient apparaître ces misérables, dépouillés et enchaînés. Sous leurs yeux, on les bat de verges et on leur tranche la tête.

VII. **La crainte** est un des plus puissants leviers que l'orateur ait à sa disposition. Quand il trouve ses *auditeurs résolus à poursuivre un but, à exécuter un projet,* et qu'en leur démontrant que ce but et ce projet sont mauvais, il ne parvient pas à les en détourner, il lui reste un moyen : c'est de *les faire reculer soit devant un obstacle* qui s'oppose à leur dessein, *soit devant des conséquences* qui découlent de celui-ci ; en d'autres termes, c'est de *leur faire craindre un mal* auquel ils s'exposent, s'ils persistent dans leur décision

Parfois ce mal, cet obstacle, cette suite fâcheuse existent indépendamment de l'orateur, et celui-ci ne fait que les mettre en relief ; — d'autres fois, ce ne sont que des chimères dont il évoque habilement le spectre ; — d'autres fois encore, il les fait naître lui-même par son discours.

Ex. : *A*. Crainte d'un mal préexistant au discours :

Bourdaloue, dans son fameux *Sermon sur l'impureté*, montre que ce vice entraîne après lui les maux les plus effroyables.

B Crainte d'un mal chimérique dont l'orateur évoque le spectre :

— Cicéron venait de découvrir le complot de *Catilina* et de ses complices ; il comptait prendre, de concert avec le Sénat, les mesures nécessaires pour l'étouffer, et il espérait faire partager ainsi à la haute assemblée la responsabilité de la répression. Mais qu'arrive-t-il ? Au moment où il va adresser la parole aux sénateurs, il voit entrer Catilina, qui, poussant la dissimulation jusqu'au bout, va s'asseoir à sa place accoutumée, comme s'il n'avait rien à se reprocher.

Cicéron comprend qu'il sera débordé, s'il ne démasque sur-le-champ le conspirateur ; or, *il manque de preuves légales pour établir sa culpabilité*. Il ne lui reste donc qu'une seule ressource : à force d'habileté et d'éloquence, *contraindre Catilina à se trahir malgré lui, lui arracher un aveu.*

Comment s'y prend-il pour obtenir cet effet ? — Il acule Catilina dans une impasse. Il apostrophe son adversaire *en termes tels*, que d'une part celui-ci devrait lui opposer un démenti formel, et que d'autre part *il ne l'ose point, par crainte* de se perdre irrémédiablement (1). « Voici ce que vous avez fait et décidé », dit le consul, et il précise ses assertions en donnant les détails les plus minutieux, montrant ainsi qu'il est parfaitement informé (*Recognosce tandem,* etc. *1 Cat.* 8). Puis, payant d'audace, avec un aplomb imperturbable, il défie Catilina de nier ce qu'il avance : *Num negare audes ?...* Après une pause, il ajoute : *Quid taces ? Convincam, si negas* » ; puis, après une nouvelle pause, en fixant et *en intimidant du*

(1) A nobis homo audacissimus Catilina in senatu accusatus obmutuit. — Cicéron, *Orator.* 37. 129.

regard certains sénateurs, il ajoute encore : « *Video enim esse hic, in Senatu, quosdam qui tecum una fuerunt* ».

Remarquez que tout ce passage aurait été aussi maladroit et imprudent que ridicule, s'il n'avait été commenté et appuyé par le débit de l'orateur.

Demandez-vous maintenant ce que dut éprouver Catilina, en se voyant prendre ainsi à partie. Ne devait-il pas se dire : « Évidemment Cicéron sait tout ; si je parle, je vais me compromettre, me couper ; attendons ! » Il se tait donc *par crainte,* mais dans les circonstances présentes, ce *silence équivaut à un aveu.* C'est précisément l'effet que voulait obtenir le consul. Aussi s'empresse-t-il de bien faire ressortir la signification et la portée de l'attitude du conspirateur, en s'écriant : « *O dii immortales !* » etc.

— Dans le *Pro Milone.* 79. Cicéron a recours à une tactique analogue pour amener les juges à témoigner par leur contenance qu'ils considèrent la disparition de Clodius comme un bonheur. « Figurez-vous, leur dit-il, — car vous le pouvez : l'imagination nous permet de nous représenter une chose fictive comme si nous la voyions de nos yeux — eh bien ! figurez-vous donc quel serait mon cas, si je me trouvais à même de vous arracher l'acquittement de Milon, mais à la condition de ressusciter Clodius. »

Il s'arrête et regarde ses auditeurs : ceux-ci ne peuvent réprimer un mouvement d'effroi. « Pourquoi avez-vous pâli ? reprend l'orateur. *Quare vultu extimuistis ?* » Et il conclut : « Quonam modo ille vos *vivus* afficeret, quos *mortuus* inani cogitatione percussit ! »

C. Crainte d'un mal que l'orateur fait naître : Quel est le grand moyen dont Cicéron se sert pour arracher à César le pardon de *Ligarius ? Sans en avoir l'air* — car il faut éviter de froisser le juge tout-puissant — Cicéron inspire à César la *crainte de perdre sa popularité.* Il sait que c'est le prendre par son côté faible. Il tombe donc à bras raccourcis sur l'accusation ; il la rend odieuse, il insiste sur ce qu'il y a d'inhumain à rendre plus malheureux un homme qui l'est déjà en l'accablant sous le poids d'une nouvelle accusation, et cela, dans le but de satisfaire une rancune personnelle. César doit donc se faire cette nouvelle réflexion : « Si je donne gain de cause à Tubéron, on me blâmera, on me critiquera. » En même temps Cicéron montre au dictateur combien il se rendra agréable au peuple en lui accordant la grâce de Ligarius. « Faites *pour le peuple,* dit-il (*Pro ligario.* 37), ce que vous avez fait pour le Sénat en lui accordant le rappel de Marcellus. »

— Berryer, pour empêcher les pairs de France de condamner *le prince Napoléon* (**MF.** IV[3]. 390), les attaque violemment : Vous vous faites juges dans votre propre cause : vous manquez d'impartialité ; vous ne pouvez condamner un acte que vous avez vous-mêmes provoqué, etc. Tels sont, en substance, les arguments qu'il fait valoir. Il est évident que ceux-ci ne pouvaient que blesser ses auditeurs. Mais *les débats étant publics, les juges devaient se préoccuper de l'opinion publique ; craignant de l'ameuter, ils n'osèrent prononcer la peine de mort ;* le prince fut condamné à un emprisonnement perpétuel. On sait ce que dura cette perpétuité !

— Dans le *Discours contre la loi de la disjonction* (**MF.** IV[3]. 496), le même orateur s'attache à prouver que cette loi enlèverait au jury — émanation et représentant du peuple souverain — une partie de ses attributions. Ce serait donc un attentat contre le principe de la souveraineté du peuple, base de la Constitution de 1830. Ici encore, la majorité n'osa pas braver l'opinion publique.

VIII. Pour exciter **l'audace, le courage,** montrez la *possibilité,* voire la *facilité* d'écar-

ter l'obstacle ; — la *nécessité* de le faire ; — *l'avantage* qui en résultera ; en un mot, faites mépriser cet obstacle.

Ex. : Changarnier à ses soldats avant l'assaut de Constantine, en 1837 : « Amis, ces gens-là sont six mille ; vous êtes trois cents : la partie est égale ! »

Napoléon, *Proclamation* au retour de l'île d'Elbe (fin) **MF.** IV[3]. 773. — *Harangues de P. Scipion* (Tite Live. XXI. 40-41) et *d'Annibal* (*ib.*43-44) à leurs armées avant la bataille du Tessin.

IX. Pour exciter **la colère**, **l'irritation**, **l'indignation** de quelqu'un, on lui montre qu'il est *injustement maltraité, méprisé ou haï*, que ses adversaires s'opposent à ses projets sans raison, de parti pris.

Ex. : *Discours* des consuls M. Genucius et C. Curtius contre les tribuns (Tite Live. IV. 2), du tribun Canuleius contre les patriciens (*ib.* 3-5). *Discours* de Q. Fabius Maximus aux sénateurs (Tite Live. XXVIII. 40-43). L'orateur s'efforce d'exciter le mécontentement de l'assemblée, en représentant le consul Scipion comme un jeune téméraire qui manque d'égards envers elle, et qui la traite comme une quantité négligeable.

X. Enfin, pour exciter **la pitié**, montrez combien celui que vous voulez faire bénéficier de ce sentiment, est *à la fois digne d'estime et malheureux*.

Ex. : Cicéron (*Pro Ligario*, 31-32) fait valoir ce motif avec beaucoup de bonheur, en le mêlant habilement à un éloge très délicat de César. « Quand quelqu'un vous présente un recours en grâce, lui dit-il en substance, vous faites bien moins attention *à la personne du solliciteur et aux relations qu'il a avec vous, qu'à ce qu'il y a de poignant et d'intéressant dans son cas* : en d'autres termes, vous pardonnez, non parce que tel ou tel ami, tel ou tel personnage influent le demande, mais parce que votre bon cœur souffre de voir souffrir. Or, voyez combien les Ligarius — vos amis, vos partisans fidèles — souffrent de l'absence de leur frère bien-aimé. Ayez donc pitié d'eux ; faites cesser leur douleur. »

2[me] Mode : le tableau. — On met vivement sous les yeux des auditeurs un objet qui est de nature à émouvoir leur sensibilité.

1° *Si cet objet est présent*, on indique et on commente ce qui en lui peut causer l'impression qu'on veut provoquer : amour, pitié, indignation, etc.

Ex. : Saint Vincent de Paul manquait de ressources pour nourrir les enfants trouvés qu'il ramassait dans les rues ; il fit mettre les pauvres petits dans le chœur de la chapelle de l'hospice et convoquer les dames protectrices de l'œuvre. Après leur avoir exposé la situation, il leur dit : « Or, sus mesdames ; la compassion et la charité vous ont fait adopter ces petites créatures pour vos enfants, vous avez été leurs mères selon la grâce, depuis que leurs mères selon la nature les ont abandonnées. Voyez maintenant si vous voulez aussi les abandonner pour toujours. Cessez à présent d'être leurs mères pour devenir leurs juges : leur vie et leur mort sont entre vos mains. Je m'en vais donc, sans délibérer, prendre les voix et les suffrages. Il est temps de prononcer leur arrêt et de décider irrévocablement si vous ne voulez plus avoir pour eux des entrailles de miséricorde. *Les voilà devant vous !* Ils vivront, si vous continuez d'en prendre un soin charitable, et je vous le déclare devant Dieu, ils seront tous morts demain

si vous les délaissez ! » — « Le même jour, au même instant, dans la même église, l'hôpital des enfants trouvés fut fondé à Paris et doté de 40.000 livres de rente. » (Maury.)

— Tite Live (VII. 40). Le dictateur Valerius Corvus, à la tête d'une armée supérieure en nombre, marche à la rencontre d'une troupe de soldats révoltés, dont il a été le chef. Les ayant rejoints, il leur déclare d'abord que son vœu sincère est de recevoir leur soumission ; puis il continue : « Ejus me compotem voti facere potestis, *si meminisse vultis vos* non in Samnio, nec in Volscis, sed *in romano solo castra habere, si* illos *colles quos cernitis patriæ vestræ esse, si* hunc *exercitum civium vestrorum, si* me *consulem vestrum, cujus ductu auspicioque, priore anno, bis legiones Samnitium fudistis*, etc. »

— Voyez encore comment Cicéron profite de l'attitude ferme et digne de Milon (*Pro Milone* 92-95) pour lui concilier la sympathie de ses juges, et de l'arrogance effrontée de Catilina (*1re Catil.* exorde) pour provoquer l'indignation des sénateurs.

2° *Si cet objet est absent*, il faut le rendre présent en le projetant devant l'imagination au moyen de *l'hypotypose* (n° 132), de *la description* ou de *la narration oratoires* (nos 214, 228).

Ex. : Voyez l'effet qu'a produit Chaix d'Est-Ange, dans son *plaidoyer pour Formage* (**MF.** IV³ . 409), en dramatisant la scène du meurtre. De même Lachaud, *contre Trochu* (**MF.** IV³ . 473) : « Il y a là une femme que vous respectez, etc. »

De même Massillon, *Mort du pécheur* : « Alors le pécheur mourant ne trouvant plus dans le souvenir du passé que les regrets qui l'accablent, etc. »

Voyez encore comment Cicéron (*Pro Ligario*, 9) *met en scène* la part que Tubéron prit à la bataille de Pharsale ; comment il le dépeint cherchant César dans la mêlée, pour lutter corps à corps avec lui. Voyez enfin comment, un peu plus loin (*Pro Ligario*, 14-16), il montre les amis de Ligarius à genoux, suppliant le dictateur de faire grâce, et ce même Tubéron faisant irruption dans l'appartement en criant à César : « Cave ignoscas ! »

ARTICLE 2. — *De l'art de calmer les passions.*

427. — Il y a **trois manières** de calmer un auditoire surexcité :

1re manière. — *Opposer à la passion surexcitée* LE SANG-FROID DE LA RAISON.

L'agitation et l'emportement sont des états anormaux dans lesquels la hiérarchie des facultés est plus ou moins gravement troublée. Aussi l'homme qui s'y abandonne, *s'il a quelque délicatesse morale*, n'en peut avoir conscience sans se sentir humilié, sans être mécontent de lui-même et sans rougir.

Or, si, dans l'effervescence de la sensibilité, *cet homme* se trouve soudain devant un homme calme, maître de soi, qui, *avec fermeté et énergie, lui fait entendre le langage de la saine raison et lui montre que cette raison le désapprouve*, en d'autres termes, *que son émotion est déraisonnable*, le dérè-

glement dans lequel il est tombé lui apparaît aussitôt dans toute sa difformité; il voit qu'il s'est rendu odieux ou ridicule : sa passion tombe.

Comme nous venons de le dire, cette attitude fait surtout impression sur des personnes graves, qui, sous l'empire de circonstances exceptionnelles, se sont oubliées jusqu'à prendre conseil de leur sentiment plutôt que de leur raison.

Ex. : Salluste, *Conj. Cat.* 51. Le Sénat romain délibérait sur le sort des complices de Catilina, convaincus du crime de haute trahison. Le consul Silanus, et la plupart des sénateurs qui émirent leurs avis après lui, avant que César n'eût donné le sien, se prononcèrent nettement pour la peine capitale, et motivèrent leur sentence en faisant ressortir l'horreur du méfait. — Jules César, dans le discours que lui prête Salluste, combattit cette mesure. Il se garda bien de présenter la défense directe des conjurés. Méfions-nous de tout entraînement, dit-il à ses collègues ; ne nous laissons pas influencer par le sentiment, quelque noble qu'il puisse être ; *ne sortons pas de la légalité :* notre devoir, notre dignité, l'ordre public l'exigent. « *Omnes, homines, Patres conscripti , qui de rebus dubiis consultant, etc.* »

— De même, récemment, dans un procès célèbre, le défenseur avait vivement remué le jury et le public en dépeignant les tortures morales endurées par son client. Le procureur général commença sa réplique en rappelant froidement que, dans des causes du genre de celle qu'on jugeait, ce ne sont pas les accents de la haute éloquence qui permettent de découvrir la vérité, mais bien l'examen loyal des faits.

2me manière. — *Donner* D'ABORD *à la passion surexcitée* UNE CERTAINE SATISFACTION *qui peut lui être accordée sans inconvénient,* PUIS, PEU A PEU, ou bien *lui* SUBSTITUER *un sentiment contraire*, ou bien, la laisser subsister, mais de façon à LA DÉTOURNER *vers un autre objet.*

Ex. : I. Substitution d'un sentiment contraire. — Saint Jean Chrysostome, *Homélie en faveur de l'eunuque Eutrope.* (398 après J. C.) Eutrope, ministre et favori de l'empereur Arcadius, s'était rendu odieux en commettant les plus criants abus de pouvoir ; il avait notamment fait abolir le droit d'asile reconnu aux églises. Tombé en disgrâce, il échappa non sans peine à la fureur du peuple ameuté contre lui et courut se réfugier dans la basilique épiscopale. Le dimanche suivant, quand saint Chrysostome monta à l'ambon pour y prononcer l'homélie ordinaire, sur un signe de sa main, le voile du sanctuaire s'écarte, et l'assistance voit, agenouillé, tout tremblant, au pied de l'autel, et se cramponnant avec désespoir à une colonne, celui qui, quelques jours auparavant, faisait tout plier sous sa tyrannie.

Saint Chrysostome veut faire pardonner à ce misérable. Il commence par attirer l'attention de ses auditeurs sur la profonde humiliation, sur l'anéantissement de leur ennemi. *Ce spectacle qui contente leur animosité, la désarme par le fait même et les rend capables d'écouter la voix de la sagesse.*

Cette voix, le saint évêque la fait retentir à leurs oreilles en leur rappelant les graves leçons que contient la catastrophe dont ils sont témoins : « Apprenez tous, leur dit-il, le néant des biens et des grandeurs de ce monde ; détachez-vous de ce qui passe. » Il les fait aussi rentrer

en eux-mêmes et *réfléchir sur leur propre destinée* : Eutrope n'est plus à leurs yeux qu'un exemple terrible des vicissitudes des choses humaines : leur *colère* a fait place à *la pitié*.

— Raymond Brucker employa une tactique semblable dans sa fameuse harangue à la foule qui avait envahi l'église Saint-Laurent, à Paris, quelques jours après la révolution de 1848. (**MF**. IV³ . 775.)

Il se fit d'abord applaudir en *feignant* de partager les idées de ses auditeurs et en développant ce thème : « On ne rend pas justice à l'ouvrier. » Mais alors, soudain, par un trait de génie, *il retourne contre eux la majeure qu'ils viennent d'acclamer* : « N'applaudissez pas, malheureux ! sachez qu'il n'y a, dans tout l'Univers, qu'un seul ouvrier digne de ce nom : Dieu. » Il les force à reconnaître la vérité de cette affirmation et conclut : « Vous ne rendez pas justice à cet ouvrier ; vous le blasphémez », faisant ainsi succéder *la honte et la confusion* à *l'arrogance* et à *l'impiété*.

II. Passion détournée vers un autre objet. — Tite Live, III. 66. *Discours de Q. Capitolinus à la plèbe*. La plèbe, excitée par les tribuns, s'est soulevée contre les patriciens ; elle a refusé de s'enrôler pour repousser une incursion des Èques et des Volsques. Ceux-ci ont poussé leurs déprédations jusque sous les murs de Rome et se sont retirés, emportant un immense butin. C'est sur ces entrefaites que le consul adresse la parole au peuple, *dans le but de le décider à prendre les armes*.

Il a contre lui sa qualité de patricien et le sujet même dont il vient entretenir ses auditeurs ; mais, personnellement, il est très estimé et, Romain, il parle à des Romains.

Il procède avec autant de prudence que d'habileté et par degrés :

1° *Il apaise les rancunes plébéiennes* en se montrant, lui, le fier patricien, profondément humilié : « Etsi mihi nullius noxae conscius, Quirites, sum, tamen *cum pudore summo* in conti tionem vestram processi... Capi Roma, me consule, potuit. ».

2° *Ensuite il associe ses auditeurs à cette humiliation* : « Quem tandem ignavissimi hos tium contempsere, *nos* consules an *vos* Quirites ? »

3° *Il recherche la cause de cette humiliation* : ce sont les discordes entre la plèbe et l patriciat : « Discordia ordinum, etc. »

4° *Il rend ces discordes odieuses*, en montrant qu'elles n'ont pas de motifs, qu'elles son désastreuses pour les intérêts publics et privés, qu'elles ne profitent qu'à l'ennemi.

5° *Enfin, il fait retomber cet odieux sur les tribuns*, qui ont causé ces discordes et, pa elles, le malheur de tous.

Ainsi, *il laisse subsister la haine dans le cœur de ses auditeurs, mais, cette haine, il l tourne contre l'ennemi* et contre les mauvais citoyens qui, par leurs menées, ont rendu possibl le triomphe de l'ennemi ; par là même, il *détourne* cette haine des patriciens.

3me manière. — Dans certains cas, s'il faut faire tomber la colère o l'irritation, *manier à propos la plaisanterie et provoquer l'hilarité*.

L'hilarité et l'irration s'excluent. En effet, toutes deux sont causées surtou par la vue d'une difformité morale, mais, pour que cette difformité excite l colère, elle doit paraître *blessante*, offensante ; dès qu'elle paraît *inoffensiv* elle fait rire (cfr n° 49).

L'art de la plaisanterie consiste à *faire rire au moment opportu*

aux dépens de l'opinion que l'on combat ou aux dépens de la manière dont cette opinion est défendue ; en d'autres termes, à rendre cette opinion ou cette défense ridicules.

Si la plaisanterie rate, ou, si l'orateur fait rire à ses propres dépens, l'arme dont il se sert le blesse lui-même. Elle est donc dangereuse.

Ex. : M. de Montalembert était à la tribune : « Robespierre ! Néron ! s'écriait-il : En défendant devant vous la thèse de l'autorité, je n'ai pas entendu l'appliquer à tels tyrans ou à tels factieux qui, dans le cours de l'histoire du monde, ont pu devenir, pour un temps, les maîtres de leurs semblables ; je n'ai jamais entendu qu'on pût décerner le nom d'autorité à *des monstres tels que les Robespierre et les Néron.* »

Ces derniers mots *irritent* la gauche ; elle s'agite et fait du « bruit » ; un de ses membres, M. Nadaud, s'écrie : « Je demande la parole ».

La séance devenait donc orageuse, lorsque *le président Dupin ramena le calme en ridiculisant l'interruption* par cette question malicieuse : « Est-ce pour Néron ? » Cette boutade excita une « hilarité générale ».

— Quintillien (*Inst. or.* VI. 3.) rapporte que des jeunes gens de Tarente avaient tenu à table, des propos très méchants sur le roi Pyrrhus. Celui-ci les fit comparaître devant lui et leur demanda compte de leur insolence. Il ne pouvaient nier le fait, ni l'excuser. L'un d'eux les sauva *en ridiculisant le délit*, en le réduisant aux proportions d'une intempérance irréfléchie de langage, causée par les fumées du vin : « Ah ! fit-il, si la bouteille n'eût été vide, nous serions allés encore bien plus loin : nous vous eussions certainement tué ! » *Pyrrhus rit* et les renvoya.

— Cicéron plaidant *pour Ligarius* (1. 1.) détruit dès l'abord l'effet produit par l'accusateur Tubéron, en ridiculisant les exagérations de son réquisitoire.

Tubéron avait démesurément grossi la circonstance que Ligarius avait combattu César *en Afrique*. D'après lui, partout ailleurs, la guerre n'avait pas dépassé les proportions d'une querelle de parti, mais en Afrique, il n'en était pas de même : le voisinage de Juba, toujours aux aguets pour attaquer Rome, donnait à la lutte le caractère d'une véritable trahison ; c'était un *crime de lèse-patrie*. (Voyez Quintilien, *Inst. or.* VI. I. 80, et comparez Cicéron, *Pro Ligario*. 7. 24. passage qui est évidemment une rétorsion.)

Or, aucun fait précis n'étayait cette thèse.

Cicéron, qui était fort bien vu de César, avait le droit de badiner avec lui. Il recourut à l'ironie. Il se mit à dire, d'un ton narquois et goguenard, que l'accusation était des plus graves, qu'elle le prenait au dépourvu et, en même temps, il montra la plus grande assurance et avoua bien haut l'acte de Ligarius *en le réduisant au fait anodin* « *d'avoir été en Afrique* » (*Ligarium in Africa fuisse.*)

C'était dire équivalemment à Tubéron : L'accusation que vous avez portée contre mon client est si peu sérieuse, qu'elle ne mérite pas même qu'on la prenne en considération.

CHAPITRE IV

LE DISCOURS

428. — **Un discours** est le développement *oral* d'une proposition (n° 76).

Ex. : Le plaidoyer de Lachaud pour *le Figaro* (**MF.** IV[3]. 470) se résume en cette *proposition énonciative :* « *Le Figaro* n'a commis aucun délit ni de diffamation ni d'injure » ; — la proclamation de Bonaparte à l'armée d'Italie (**MF.** IV[3]. 77) en cette *proposition impérative :* « En avant » — enfin le toast de Mgr Cartuyvels (**MF.** IV[3]. 721) en cette *proposition exclamative :* « Honneur et reconnaissance au P. Félix ! »

Il suffit de comparer les discours que prononcent les orateurs actuels et ceux qu'on faisait jadis, pour constater que des différences notables les séparent.

Nous ferons connaître d'abord le *discours classique*, puis *le discours tel que le façonnait l'ancienne rhétorique*, enfin, le genre consacré par *l'éloquence contemporaine.*

§ 1[er]. — Le discours classique.

429. — **Les caractères du discours classique** sont ceux de la littérature à laquelle il appartient (voyez n° 242) :

1° *L'unité vivante de la composition* (voyez n° 120). Le discours classique est *un vrai tout qu'anime une seule pensée dominante.*

2° *L'équilibre et la mesure* tant dans la conception que dans l'expression.

3° *La clarté et l'ordre* unis au *mouvement*, à *la vie.*

4° *La parfaite harmonie du fond et de la forme.* D'après la nature des choses dont il traite et les sentiments qu'il éprouve, l'orateur donne à la phrase, au ton, au style un éclat et une ampleur de bon aloi, ou par contre la plus élégante simplicité.

430 — Pour bien comprendre **la marche et l'ordonnance du discours classique,** il convient d'étudier en particulier **le plaidoyer.** Sous l'empire des circonstances, celui-ci se modela peu à peu en un *type, dont les grandes lignes étaient respectées par tous*, sans que cependant la liberté nécessaire s'en trouvât le moins du monde diminuée.

Le plaidoyer, chez les anciens, se composait de **trois grandes parties :**

I. **L'Exorde**, que terminait le plus souvent la *proposition* et la *division*.

II. **Le corps du discours**. — Il comprenait *la confirmation*, que précédait parfois une *préparation*, ordinairement une *narration*, et que, s'il y avait lieu, précédait ou suivait une *réfutation*.

III. **La péroraison** ou conclusion finale.

1. L'EXORDE (προοίμιον, *principium, exordium*) était une introduction au discours proprement dit. Sa tâche était de mettre les juges dans les dispositions requises, c'est-à-dire :

A. De les rendre *attentifs*.

B. De leur faire *déposer leurs préventions* contre l'accusé, et même d'exciter leurs *sympathies* envers lui.

C. De les *orienter*, de les mettre à même de suivre sans peine les développements qui allaient leur être présentés, en leur donnant l'idée mère du discours (1).

L'allure et le ton de l'exorde étaient naturellement déterminés par la *nature de la cause*, et plus encore par les dispositions actuelles des juges et de l'opinion publique.

La cause était-elle populaire, *importante* (γένος ἔνδοξον, *genus honestum*), l'exorde se faisait *pompeux*, *solennel*. Les circonstances extraordinaires manquaient-elles, il tombait ou tout au moins devenait très court, ou même le discours débutait *ex abrupto*.

La cause était-elle *insignifiante* (γένος ἄδοξον, *genus humile*) ou du moins de *peu d'importance* (γένος ἀμφίδοξον, *genus ambiguum, anceps*), soit parce que les intérêts engagés étaient peu considérables, soit parce que les parties étaient des personnes peu en vue, il fallait avant tout s'assurer *l'attention du tribunal*, piquer la curiosité des juges.

La cause était-elle plus ou moins *antipathique*, y avait-il un courant d'opinion contre elle (γένος παράδοξον, *genus admirabile*), l'orateur devait commencer par se concilier la bienveillance des juges (exorde du *Pro Milone*) ; parfois il devait procéder avec la plus grande prudence, *par insinuation*. (Voyez n° 427, le discours de Q. Capitolinus.)

Enfin, la cause était-elle *embrouillée, confuse, difficile à saisir* (γένος δυσπαρακολούθητον, *genus obscurum*) ou l'auditoire peu cultivé, l'orateur devait bien jalonner la route par laquelle il allait conduire ses auditeurs.

2. LA PROPOSITION (n° 428) se faisait parfois d'une manière oratoire.

---

(1) Ἔργον προοιμίων εὔνοια πρόσεξις εὐμάθεια, Anon. t. I, p. 321. — Causa principii (exordii) nulla est alia quam ut auditorem, quo sit nobis in ceteris partibus accommodatior, praeparemus : id fieri tribus maxime rebus constat, si *benevolum, attentum, docilem* fecerimus. QUINTILIEN, *Inst. or.*, IV. 1-5. — *Docilem*... praestat illud, si breviter et dilucide summam rei, de qua cognoscere debeat, indicaverimus. (*Ib.*)

Ex. : Cicéron. (*Pro Ligario*. l. 1.) Sed quoniam... omissaque controversia, *omnis oratio ad misericordiam tuam conferenda est*, qua plurimi sunt conservati, cum a te *non liberationem* CULPAE, sed ERRATI *veniam* impetraverunt.

3. La Division indiquait sommairement les divers points qui seraient traités successivement dans le corps du discours.

Ex. : — Cicéron. (*Pro Murena*. 5. 11.) Intellego, judices, *tres* totius accusationis *partes*, fuisse, et earum *unam* in reprehensione vitae, *alteram* in contentione dignitatis, *tertiam* in criminibus ambitus esse versatam.

4. La Préparation (προκατασκευή) déblayait le terrain en réfutant les préjugés qui étaient de nature à mal disposer les auditeurs par rapport à la cause.

Ex. : C'est ainsi que Cicéron déclare dans la milonienne (7), qu'avant d'aborder la confirmation, il doit montrer la fausseté de trois allégations des accusateurs, à savoir : 1° que dès qu'il y a aveu du fait il faudrait condamner ; 2° que le Sénat et 3° que le dictateur Pompée auraient déjà prononcé contre Milon.

5. La Narration exposait les faits de la cause *en vue de la démonstration de la proposition*. (Cfr n° 228.)

Ex. : Cicéron (*Pro Milone*, 24-29) raconte comment Clodius a conçu le dessein de tuer Milon, comment il a commencé à l'exécuter, enfin comment la rencontre des deux adversaires s'est produite et s'est terminée

6. La Confirmation présentait les preuves de la proposition (documents, enthymèmes, exemples). (Cfr nos 415-420.)

Ex. : *Pro Milone*. 32-55. Quoniam igitur pacto probari potest insidia Miloni fecisse Clodium, etc.

Pour rendre la démonstration plus claire et plus frappante, l'orateur recourait aux moyens suivants :

A. Il établissait nettement l'état de la question, et avait même soin de le rappeler de temps en temps.

Ex. : *Pro Milone*. 23. Quam ob rem, judices, ut aliquando ad causam crimenque veniamus, reliquum est ut nihil jam quaerere aliud debeatis nisi *uter utri insidias fecerit*. — Suit la narration, après laquelle le défenseur répète (33) : Num quid igitur aliud in judicium venit nisi uter utri insidias fecerit ?

B. Il faisait, aux endroits opportuns, des récapitulation

(ἀνακεφαλαίωσις, ἐπάνοδος, *rerum repetitio, enumeratio*), résumant brièvement les résultats acquis, et leur donnant une force nouvelle en les groupant.

Ex. : Ainsi *Pro Milone*. 52, avant de faire valoir la preuve capitale, Cicéron réunit en faisceau celles qu'il a déjà présentées : « *Video adhuc constare judices omnia*, etc. », puis il continue : « *Videamus nunc id quod caput est, locus ad insidias*, ille ipse ubi congressi sunt, *utri tandem fuerit aptior*. »

7. LA RÉFUTATION écartait la *thèse contraire* à celle de l'orateur ou *les objections* qu'on faisait à celle-ci. (Cfr nos 421, 422.)

Ex. : *Pro Milone*. 53-57 Cicéron réfute les *objections* : « Cur igitur victus est ? » — « Cur servos suos manumisit ? » — « Sed quaestiones urgent Milonem quæ sunt habitæ nunc in atrio Libertatis. »

8. LA PÉRORAISON (ἐπίλογος, *conclusio*, *peroratio*) comprenait :

A. Souvent, une *récapitulation générale*, dans laquelle l'orateur rappelait aux juges les grandes lignes de sa démonstration.

B. Souvent aussi, un *mouvement pathétique*, un appel à la compassion et à la pitié ou une excitation à la haine (ἐλέου εἰσβολή ou ἐκβολή).

REMARQUE. — Souvent ces deux parties étaient fondues ensemble. — EX. : CICÉRON, *Pro Milone*. 92-105.

L'une ou l'autre de ces parties manquait souvent, même dans les plaidoyers, plus fréquemment encore dans les autres genres oratoires ; mais, **en général, un discours se composait au moins** *d'un* EXORDE, *d'une* CONFIRMATION *et d'une* PÉRORAISON.

Il est à remarquer que *ces diverses parties ainsi que leurs subdivisions étaient nettement accusées*. Elles se reliaient les unes aux autres par des FORMES TYPIQUES qui permettaient de les reconnaître sans peine (1).

Les grands orateurs du XVII^e siècle se sont *inspirés* des hautes leçons de l'antiquité. Leur éloquence possède les mêmes traits de famille.

En résumé, le discours classique unit à la *vraie éloquence* un *ordre logique* très *rigoureux* et très *apparent*. Ce précieux ensemble de propriétés en rend **l'étude indispensable à la solide formation oratoire**. C'est en fréquentant, parmi les anciens, Démosthène et Cicéron, parmi les modernes, Bossuet

(1) Voyez J. KREKELBERG et E. REMY, *Les formes typiques de liaison et d'argumentation dans l'éloquence latine*. Namur, Wesmael-Charlier, 1896.

et plus encore Bourdaloue, que l'esprit contracte l'*habitude de procéder avec suite et avec justesse dans la composition et dans le raisonnement.*

§ 2. — Le discours d'après l'ancienne rhétorique.

431. — Il importe de ne pas confondre **le vrai discours classique**, œuvre immortelle des grands orateurs d'Athènes et de Rome, avec *sa contrefaçon maladroite*, **le discours pseudo-classique**.

Au lieu de révéler à leurs disciples le secret de la vraie éloquence, les rhéteurs siciliens et les sophistes du Ve siècle avant J.-C. (n° 399) se contentèrent de leur apprendre à s'en donner l'air.

Ils les *dressèrent* donc à faire des *périodes creuses mais sonores*, à *jongler avec les mots et les figures*, à *charpenter uniformément leurs discours d'après le type des plaidoyers classiques*.

L'art de la parole devint ainsi quelque chose d'artificiel et de mécanique.

Le discours pseudo-classique se compose presque invariablement d'un exorde, d'une proposition, d'une confirmation, d'une réfutation et d'une péroraison ; son allure est périodique. Mais ces dehors, réguliers jusqu'à l'excès et pompeux jusqu'à la monotonie, ne parviennent pas à dissimuler le vide, l'incohérence et la nullité du fond.

§ 3. — Le discours actuel.

432. — **Psychologie de l'auditeur contemporain.** — Puisque l'orateur ne parle que pour l'auditeur, il doit de toute nécessité se régler sur les dispositions de celui-ci (1).

Quels sont donc le goût et les exigences des hommes de notre époque ?

1° *On est devenu très positif* ; on recherche avant tout *le pratique, l'utile*. Par une conséquence nécessaire :

A. *On ne supporte plus les périodes, les fleurs de rhétorique, les artifices oratoires.* On veut que l'orateur marche droit au but, qu'il évite tout ce qui sent la convention et l'apprêt, qu'il dise simplement sa pensée. En particulier, on *déteste les transitions factices. Pourvu que vos idées se suivent logique-*

(1) Avec leur ferme bon sens, les Anciens ont hautement proclamé ce principe. C'est ainsi que Cicéron écrit : « Semper oratorum eloquentiae moderatrix fuit auditorum prudentia » ; le goût des auditeurs a toujours été la règle de la façon de parler des orateurs. (*Orator*. 8. 24.)

ment, quand vous avez fini de traiter un point, abordez le suivant simplement et sans détours.

« J'ai vécu dans les assemblées, disait déjà Thiers, et j'ai été frappé d'une chose, c'est que, dès que l'orateur faisait ce qu'on appelle *une phrase,* l'auditoire souriait avec un inexprimable dédain et cessait d'écouter. »

B. *On n'aime pas les théories, les abstractions, les spéculations ; on veut des choses.* On estime que tout doit être traité à la manière des affaires. On entend que l'orateur vienne dire *le plus brièvement et le plus clairement possible :* « Voici de quoi il s'agit et voici comment se pose la question... Voici les principes à appliquer... Voici les faits... et, partant, voici les conclusions. »

2° *On a horreur de la banalité et l'on est épris d'originalité,* tant pour *le fond* que pour *la forme.*

En conséquence :

A. *On exige que l'orateur* ne vienne pas simplement ressasser et répéter ce qu'ont dit les autres, mais qu'il *donne ses idées à lui,* le fruit de ses études personnelles.

Nous avons déjà fait observer qu'une *idée originale n'est pas une idée nouvelle* ; c'est tout simplement *une idée que vous avez trouvée vous-même* en cherchant, en réfléchissant, en observant, fût-elle vieille comme le monde (cfr nos 122, 127), ou même *une idée que vous avez cueillie dans vos lectures, mais que vous vous êtes assimilée en la méditant.* (Cfr. G. Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire,* pp. 17 à 30.)

B. *Le vieux cadre stéréotypé du discours classique :* exorde, proposition, confirmation, etc., *est brisé,* rejeté comme un anachronisme. Mais cette liberté d'allures doit s'allier à une *logique très serrée.*

Voyez comme exemples : Beernaert. Ouverture des débats sur la revision de la constitution. **MF.** IV3 . 625. — Woeste et Frère-Orban, sur les projets de revision. Ib. 640 et 662. La harangue de Raymond Brucker à des ouvriers. **MF.** IV3 . 775.

3° *On aime la clarté, l'animation et l'entrain, le pittoresque, le piquant, le mot pour rire.*

433. — Il s'ensuit que de la tradition classique le discours actuel a surtout retenu **la grande loi de l'unité.** — *Cette unité consiste en ce que les éléments du discours soient choisis, combinés et exprimés de manière à pénétrer d'une proposition unique l'auditoire* QUE L'ORATEUR A DEVANT LUI.

Nous venons de faire observer (n° 431) qu'il ne faut pas confondre, la *vraie*

unité, l'unité *vivante,* ORGANIQUE du discours, avec l'*unité purement extérieure, apparente, factice,* MÉCANIQUE. (Cfr nº 120.)

De plus, un discours, d'ailleurs vraiment régulier et logique dans son développement, peut manquer *de vraie unité oratoire,* parce qu'*il fait abstraction des dispositions des auditeurs et de leurs fluctuations ;* sa force persuasive sera nulle. — Au contraire, le plaidoyer de Démosthène *Pour la Couronne,* par exemple, cache, sous une marche *en apparence* moins méthodique, l'unité la plus stricte et la plus rigoureuse.

434. — Règles pratiques. — Voici ce qu'apprennent l'expérience et l'observation.

I. PRÉPARATION ÉLOIGNÉE. — Exercez-vous tous les jours à penser par vous-même (nos 121-125, 145), à composer (nos 112, 148, 154-159, 207-237, 406), à improviser (nº 405).

Lisez, observez, acquérez un fonds riche et varié de connaissances nettes et solides (nos 173-177, 179, 404).

II. PREPARATION PROCHAINE ET COMPOSITION.

1º *Rendez-vous bien maître de votre sujet.* Étudiez-le jusqu'à ce que vous le dominiez et le possédiez.

2º Ne prenez jamais la parole avant de *savoir très bien tout ce que vous voulez dire et comment vous le direz.*

Se fier à l'inspiration du moment est plus que chanceux, c'est de la témérité. Les orateurs qui se mettent à l'aise sont très inégaux et, le plus souvent, ils ratent tout à fait leur coup. Il faut d'ailleurs compter avec toutes sortes de complications fortuites et d'imprévus. Personne n'est à l'abri d'une insomnie, d'un mal de tête, et d'autres indispositions qui ont pour premier effet de nous enlever une partie de nos facultés.

D'autre part *n'apprenez pas littéralement par cœur, ne récitez pas.*

« Oh ! dit fort bien M. Jules Lemaître, la peur de ne pas retrouver les phrases apprises ; l'écœurement qui vous prend, à sentir tout à coup l'artifice déplacé des élégances qu'on profère ; le labeur des yeux comme retournés en dedans pour y déchiffrer je ne sais quelle image d'un texte fuyant et brouillé ; l'impossibilité de *voir* le public ;... et les mains dans les poches et les mains à la moustache, on ne sait pourquoi ; et votre voix qui sonne faux à vos propres oreilles ; et ce sentiment, qu'il n'y a aucune communication, aucune, entre l'auditoire et vous, et qu'il s'ennuie, et qu'il ne vous écoute pas, et qu'il ne reste que par politesse, et que vous êtes ridicule et pareil à un mauvais histrion qui ne sait ni son métier, ni son rôle !... (*Impressions de théâtre,* 7me série, p. 93.)

Ce qu'il faut, c'est *arriver à vous rappeler pendant que vous parlerez,* LES CHOSES *que vous vous proposez de dire et* LA TERMINOLOGIE *qui leur*

convient. Chacun doit, par une série de tâtonnements, découvrir la méthode et le procédé qui s'adaptent le mieux à ses dispositions personnelles.

Certains orateurs se contentent d'écrire un *canevas très détaillé*, et de prévoir les termes qui rendent bien leur pensée. Ces notes, ils se les assimilent de manière à les avoir présentes à l'esprit. D'autres écrivent *tout le discours*, mais sans s'astreindre à le prononcer mot pour mot. D'autres encore apprennent par cœur *les premières phrases* pour se donner le temps de dominer « le trac », etc.

3° *En préparant votre discours :*

A. *Représentez-vous vivement l'auditoire* bien déterminé auquel vous vous adressez, et ne le perdez pas de vue un seul instant.

B. *Fixez l'effet précis* que vous voulez produire. *Demandez-vous quelles considérations, quels arguments, quels mouvements sont de nature à le causer*. (Cfr nos 180-195, 415-427.) Recherchez les affinités de la matière que vous traitez avec les grands intérêts religieux, sociaux, nationaux qui passionnent votre auditoire.

C. *Mettez vos idées en ordre*. (Cfr nos 201-206.)

F. Sarcey*, parlant de la méthode de faire une conférence, disait : « *Ayez un premier point, un second point, un troisième*, comme dans les sermons. Votre conférence sera bonne si, en rentrant à la maison, chacun de vos auditeurs peut dire à sa femme qui lui demande des nouvelles : « Voici quelle était sa thèse, et, pour la soutenir, il a dit ça d'abord, puis ça, et enfin ça pour conclure. » Au reste, ajoutait le même auteur, cet ordre d'idées, il n'y a pas de recettes pour le trouver. On le trouve en y songeant. A force de rouler dans sa tête les idées particulières qu'on a sur un sujet, une idée maîtresse finit par s'en dégager, à laquelle les autres se subordonnent alors d'elles-mêmes ». (J. Lemaitre. *l. c.*)

Demandez-vous comment il faudra débuter pour captiver l'attention et bien préparer le terrain. Y a-t-il des obstacles à écarter, des précautions à prendre ?

Une fois ce premier résultat obtenu, que direz-vous ensuite ?... puis encore ?... Par quoi finirez-vous ?

D. Efforcez-vous de trouver *le mot propre et pittoresque qui résume la question et projette sur elle une vive lumière*.

Ex. : Dans le discours de Brucker (**MF**. IV3 . 775) : « On ne respecte pas l'ouvrier. »

III. Prononciation du discours. — 1° Au moment où vous allez parler, *recueillez-vous*, concentrez toutes vos facultés sur l'objet que vous allez traiter ; ne voyez plus que lui et vos auditeurs ; oubliez tout le reste.

2° *Établissez dès l'abord et maintenez tout le temps la communication avec vos auditeurs*.

Parlez-leur du regard non moins que de la voix, et parlez pour eux ; suivez sur leur visage l'effet de vos paroles ; observez les pauses nécessaires pour leur permettre de saisir et de s'assimiler votre pensée. Mais, *pendant ces intervalles, continuez à parler, non plus de la voix, mais par l'attitude et par l'expression du visage ;* qu'en outre, pendant ce silence, la suspension du sens soit accusée par la dernière inflexion de la voix.

Si vous remarquez qu'on ne vous écoute plus, taisez-vous et attendez, mais en regardant l'auditoire bien en face.

3° *Comprenez, pensez et sentez actuellement tout ce que vous dites ;* ne laissez point vos lèvres parler seules, tandis que votre esprit papillonne ailleurs.

4° *Quand vous vous sentez ému* et que vous éprouvez le contre-coup de vos paroles, *livrez-vous, mais en vous dominant.*

Gardez votre liberté d'action. Modifiez l'ordre que vous vous étiez tracé ; retranchez ce qui est superflu ou nuisible ; saisissez au vol les idées nouvelles que suggère le moment, et, si elles sont opportunes, insérez-les ; mais ne vous écartez jamais de votre route au point de ne pouvoir y rentrer.

DEUXIÈME SECTION

Les Genres Oratoires

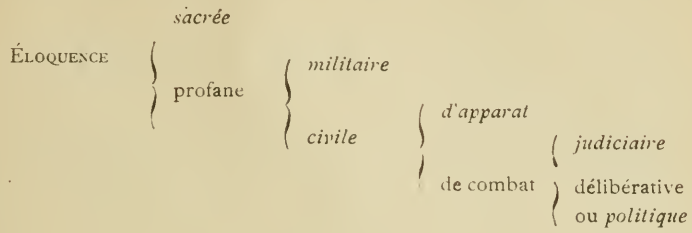
435 — Origine des différents genres oratoires. — Les deux genres d'éloquence les plus anciens sont LE GENRE JUDICIAIRE et LE GENRE DÉLIBÉRATIF ou POLITIQUE. Par la force même des choses, les citoyens furent amenés à se servir de la parole pour défendre leurs droits devant les tribunaux et pour faire prévaloir leur avis sur la manière dont devaient se gérer les affaires publiques.

L'ÉLOQUENCE MILITAIRE se produisit aussi tout naturellement, les chefs ne manquant pas d'encourager, de reprendre, de louer leurs soldats quand les occasions le demandaient.

Le plaisir que les Athéniens prenaient à entendre de *beaux* discours, donna à Isocrate l'idée de composer des harangues qui fussent de vraies œuvres d'art, sans autre but que de charmer les auditeurs. Ainsi naquit L'ÉLOQUENCE D'APPARAT.

L'ÉLOQUENCE SACRÉE appartient en propre à la vraie religion. Elle remonte aux prophètes, précurseurs du Messie, qui, après avoir fondé l'Église, la chargea de perpétuer son enseignement sur la terre.

La classification de ces différents genres est indiquée dans le tableau suivant :



CHAPITRE Ier

ÉLOQUENCE SACRÉE

436. — L'éloquence sacrée est un **genre à part**, radicalement différent de tous les autres.

Le député, le ministre, l'avocat, le magistrat parlent soit en leur propre nom, soit au nom d'un groupe d'hommes, tout au plus au nom d'une société humaine ; seul, *le prêtre se présente à ses auditeurs comme l'envoyé de Dieu, et, lorsque ces auditeurs sont des fidèles, ils le reconnaissent comme tel. Sa parole est donc la parole de Dieu.* Voilà le fait capital qu'il faut toujours avoir devant les yeux, quand il s'agit de l'éloquence de la chaire.

De cette MISSION DIVINE DU PRÊTRE résultent non seulement la *caractéristique du discours sacré,* mais encore *ses lois.*

Le mandataire du Christ n'a pas le droit de parler comme il le voudrait. L'Église, organisme vivant, fondé et toujours mu par l'Homme-Dieu, le délègue auprès des hommes et détermine comment il doit s'acquitter de son ministère.

Nous exposerons d'abord les *principes de la prédication* tels qu'elle les a fixés ; ensuite nous indiquerons les *applications* qui en ont été faites.

§ 1er. — Les principes de la prédication.

437. — Dans un premier article, nous ferons connaître *la nature de la prédication* ; dans un second, nous examinerons quelle est la *caractéristique de l'éloquence propre aux créateurs du genre sacré* ; dans un troisième, par

voie de conclusion, nous tirerons de ces prémisses *les lois de la chaire chrétienne*.

ARTICLE PREMIER. — *Nature de la prédication.*

438. — La prédication, dit S. François de Sales, Docteur de l'Église, « c'est la publication et la déclaration de la volonté de Dieu, faite aux hommes par celui qui est là légitimement envoyé, afin de les instruire et émouvoir à servir sa divine Majesté en ce monde pour être sauvés en l'autre » (1).

Cette définition, aussi exacte que complète, précise l'*objet* de l'éloquence sacrée, le *caractère de l'orateur*, le *ton* ou le *procédé* de la prédication, enfin, le *but* qui lui est assigné.

I. OBJET DE LA PRÉDICATION. — « C'est la publication et la déclaration de la volonté de Dieu. »

Dieu *créateur* et par conséquent *maître absolu* de l'univers, a un droit strict et souverain à l'obéissance de l'homme. Usant de ce droit, Il a fait connaître comment Il *veut* être *servi* par lui. *Il a promulgué* SA LOI.

Cette promulgation est *ébauchée* dans LA LOI NATURELLE (conscience, raison) et *complétée* dans la LOI POSITIVE OU RÉVÉLATION. Celle-ci est l'ensemble de tout ce que, sur l'ordre formel et positif de Dieu, l'homme DOIT *croire* (DOGME) et *pratiquer* (MORALE).

Or, le prédicateur a pour tâche de PUBLIER (faire connaître, annoncer) cette volonté de Dieu et de la DÉCLARER (expliquer, commenter).

II. CARACTÈRE DU PRÉDICATEUR. — Le prédicateur est « légitimement envoyé aux hommes pour leur déclarer la volonté de Dieu » ; il est chargé d'une *mission divine* authentique, et *c'est comme tel qu'il se présente devant eux ;* il leur parle *au nom du Maître*.

En effet, Jésus-Christ, vrai Dieu, a donné aux *Apôtres* la *mission d'évangéliser le monde* : « Allez, leur a-t-il dit, et *enseignez toutes* les nations, leur apprenant à observer *tout ce que je vous ai mandé :* voici que *je suis avec vous* jusqu'à la consommation des siècles. » (S. MATTH. XXVIII. 19.) — « Celui qui vous écoute, m'écoute ; celui qui vous méprise, me méprise. » (S. LUC. X. 16.)

Les évêques unis et soumis à l'évêque de Rome sont les *successeurs légitimes des apôtres* et partant les *continuateurs de leur mission évangélique*.

Les autres orateurs sacrés n'ont qualité pour parler au nom de Dieu qu'en vertu d'une délégation positive du pape ou des évêques et sous leur surveillance et leur responsabilité.

---

(1) SAINT FRANÇOIS DE SALES, *Traité sur la prédication*, V. 8.

III. TON ET PROCÉDÉ DU PRÉDICATEUR. — L'orateur sacré *qui a conscience de sa mission*, PARLE D'AUTORITÉ. *Son grand argument, c'est l'affirmation* IMPÉRATIVE *de la volonté de Dieu.* Il sait qu'il a *le droit et le devoir d'exiger l'assentiment* de ses auditeurs.

Il ne se sert du raisonnement *purement humain* que d'une manière *subsidiaire*, pour démontrer aux *incroyants* la mission qui lui est confiée, pour confirmer les *fidèles* dans leur soumission et pour les prémunir contre les sophismes de l'impiété.

Comment S. Paul a-t-il converti les païens, qui étaient les rationalistes de son temps ? Par des *conférences* dans le goût de celles qu'on fait de nos jours ? Ecoutez sa réponse. « Mon discours et ma prédication ne consistaient pas dans les paroles persuasives de la sagesse humaine, mais dans la manifestation de l'esprit et de la puissance de Dieu, afin que votre foi ne soit pas établie sur la sagesse des hommes, mais sur la puissance de Dieu (1). »

Le Docteur des Gentils mettait ses auditeurs incroyants face à face devant le Surnaturel, devant la Révélation, et il laissait opérer la grâce c'est-à-dire Dieu lui-même.

Voilà le vrai, le seul rôle du prédicateur.

— Étudiez, à ce seul point de vue, le fameux et admirable exorde de Bridayne : « *A la vue d'un auditoire si nouveau pour moi*, etc. »

IV. LE BUT DE L'ÉLOQUENCE SACRÉE est « d'instruire et d'émouvoir les hommes à servir la divine Majesté en ce monde (*fin immédiate de la prédication*), pour être sauvés dans l'autre (*fin dernière de la prédication*) ».

Dieu met sa gloire à rendre les hommes vraiment heureux. Le bonheur consiste à le *servir* ici-bas, — c'est-à-dire à garder sa loi, à faire sa volonté, — et à *se sauver* ainsi pour l'éternité. Mais, respectant notre libre arbitre, Dieu veut que nous le servions par *persuasion*.

Opérer cette persuasion, c'est donc le vrai but, le but unique *auquel doit viser l'orateur sacré.* Or, pour y parvenir, il doit INSTRUIRE l'intelligence de ses auditeurs, ÉMOUVOIR leur volonté.

COROLLAIRES. — 1° LE PRÊCHE D'UN MINISTRE PROTESTANT *n'appartient pas à l'éloquence sacrée*, parce que cet orateur ne peut ni ne veut se prévaloir d'une mission divine. Il traite bien un *sujet religieux*, mais il le traite « en docteur », non en « légat de Dieu » ; sa parole est purement humaine.

2° Dans la CONFÉRENCE, dont il sera traité plus loin (n° 446), le prêtre

(1) 1 Cor. II. 4-5. Voyez le contexte de ce passage (les deux premiers chapitres de la 1re épître aux Corinthiens) et l'admirable explication que Bossuet donne de la pensée de l'apôtre dans le premier point de son *Panégyrique de S. Paul* ; BOSSUET, *Œuvres oratoires*, édition Lebarcq, tome II, p. 298.

catholique fait abstraction de sa mission et se condamme ainsi à la même infériorité. Il *descend* de la *chaire de Vérité* dans une *tribune quasi profane*.

3° LA SEULE AMBITION QUE DOIVE AVOIR LE PRÉDICATEUR est celle de sauver des âmes ; la recherche des applaudissements serait chez lui une hypocrisie et une profanation.

Au sortir du sermon, je ne voudrais pas qu'on dit : « O qu'il est grand orateur ! ô qu'il a une belle mémoire ! ô qu'il est savant ! ô qu'il dit bien ! » Mais je voudrais que l'on dît : « O que la pénitence est belle ! ô qu'elle est nécessaire ! Mon Dieu, que vous êtes bon, juste ! » et semblable chose ; ou que l'auditeur, ayant le cœur saisi, ne pût témoigner de la suffisance du prédicateur que par l'amendement de sa vie. (S. FRANÇOIS DE SALES.) — Cfr LA BRUYÈRE, *l. c.*

ARTICLE 2. — *Les maîtres et leurs leçons.*

439. — Les vrais maîtres de la chaire ne sont pas les sermonnaires, mais *les fondateurs de l'Église* : d'abord et avant tout *N.-S. Jésus-Christ* lui-même, puis les ouvriers dont Il s'est servi pour préparer ou achever son œuvre, les *Prophètes, les Apôtres, les Pères de l'Église*.

I. Le maître des maîtres est N.-S. JÉSUS-CHRIST, l'*Homme-Dieu*, dont l'orateur sacré continue la mission et dont il doit suivre les leçons. Son éloquence était irrésistible : « Jamais personne n'a parlé comme lui », disaient ses auditeurs (S. JEAN. VII. 46).

LES CARACTÈRES DE SA PAROLE étaient :

1° *L'autorité.* Il parlait comme doit parler celui qui détient la puissance et qui est conscient de cette puissance ; *quasi potestatem habens et non sicut scribæ* (S. MARC. I. 22).

Ex. : Lisez le *Sermon sur la montagne* (S. MATTH. V, VI et VII) et le *Discours après la Cène* (S. JEAN XV, XVI et XVII).

2° *La simplicité et la clarté.* Il mettait les vérités les plus sublimes à la portée des hommes du peuple.

Ex. : *Ib.*

3° *La couleur.* Jésus rendait sa pensée visible et tangible pour ainsi dire en la revêtant d'*images*, en l'éclairant au moyen de *comparaisons* et en la présentant dans des *apologues* et des *paraboles* (nos 142 et 418).

Images, comparaisons, paraboles étaient empruntées aux spectacles que les auditeurs avaient sous les yeux.

Ex. : Ainsi, dans le *Sermon sur la montagne* (S. Matth. V. 12), Jésus appelle ses disciples « le sel de la terre », pour leur faire comprendre qu'ils doivent empêcher la corruption morale comme le sel conserve les mets qui en sont imprégnés. « Le sel affadi, continue-t-il, n'a plus aucune valeur ; on le jette sur la voie publique. » Certes, c'était là une chose que ses auditeurs avaient vu mille fois. — Pour faire comprendre aux Apôtres qu'en vertu de leur mission, eux-mêmes, et partant l'Église qu'ils forment, ne peuvent se dérober aux regards de tous, il montre du geste une ville (Saphed ?) que l'on voyait au loin, sur une colline, dominant les alentours, et il leur demande : « Cette ville peut-elle se cacher ? »

4° *La tendresse* unie à l'*amour incorruptible de la justice* et partant à la *force*.

Ex. : Voyez, entre autres, les *menaces contre les Scribes et les Pharisiens* et les *lamentations sur Jérusalem* (S. Matth. XXIII. 27-39) ; — les paraboles du *Bon pasteur* (S. Jean. X. 1-18), de *l'homme qui cherche la brebis égarée* (S. Luc. XV. 1-7), de *la femme qui retrouve la drachme perdue* (*ib.* 8-10), de *l'enfant prodigue* (*ib.* 11-32) ; — les *adieux aux apôtres* (S. Jean XV-XVII).

II. Les Prophètes et les Apôtres tiennent un langage tout à fait analogue et cependant d'une variété merveilleuse.

On sent que le même esprit les anime tous ; ce sont les mêmes idées maîtresses et, au fond, la même manière de les exprimer ; mais cette manière *se nuance* à l'infini suivant le caractère des divers orateurs, le milieu dans lequel ils vivent, etc.

Ex. : Lisez les douze prophéties du Samedi-Saint avec les admirables explications qui en sont données dans les prières liturgiques qui les suivent : Après la création de l'homme, le péché universel et son châtiment, le déluge ; l'arche, symbole de l'Église, surnageant sur les flots et répandant de nouveau la vie sur la terre ; le sacrifice d'Abraham, image de l'holocauste du Calvaire ; la sortie de l'Égypte et le passage de la Mer Rouge, montrant en action la Providence de Dieu à l'égard de ses élus, etc.

III. Les Pères de l'Église grecs et latins, et, parmi eux, au premier rang, *S. Jean Chrysostome, S. Augustin, S. Jérôme, S. Grégoire le Grand, S. Ambroise,* sont les porte-voix de la tradition catholique aux premiers siècles. S'ils ne jouissent pas de l'*inspiration* proprement dite, comme les Apôtres auxquels ils ont succédé, leur autorité est pourtant décisive, parce qu'elle a été reconnue *officiellement* par l'Église infaillible. De plus, *ils sont les vrais modèles du genre sacré, et, pour se faire une idée de ce que doit être la prédication, c'est toujours à eux qu'il faudra remonter.*

De l'étude de leurs œuvres se dégagent les conclusions suivantes :

1° Tous, sans exception aucune, se sont tellement assimilé la Bible, et en

particulier l'Évangile, que leurs discours ne sont en quelque sorte qu'*un écho fidèle de ces livres divins.*

Non seulement ils citent constamment les auteurs sacrés, mais même quand ils expriment leurs idées personnelles, ils se servent, presque sans le savoir, des figures, voir des mots dont se sont servis le Christ, les Prophètes et les Apôtres : *leur inspiration et leur style sont bibliques.*

2° Leur *éloquence* est *éminemment et exclusivement apostolique.* Ils parlent en pasteurs des âmes, sans aucune prétention littéraire, et ne se préoccupent que du seul bien de *leurs* ouailles. De là, dans leurs discours :

a. L'*union intime du dogme et de la morale.*

b. Une *unité sui generis,* ayant pour principe l'*utilité actuelle* de *leur* troupeau. Selon que cette utilité l'exige, ils allongent ou abrègent les instructions dogmatiques, ils multiplient les applications morales, font des digressions, etc. (Cfr. n° 433.)

c. La *simplicité* et la *clarté* de l'exposition.

d. La *solidité* de la doctrine et des démonstrations.

e. Le *ton paternel, familier, populaire.*

Remarque. — La plupart des Pères avaient reçu une forte éducation classique : en lisant les Anciens, ils avaient contracté les habitudes mentales qui font l'orateur et l'écrivain de marque. De là, le cachet littéraire qu'ils ont imprimé à leurs œuvres, bien qu'ils n'en eussent aucun souci. (Cfr. n° 242.)

f. La *représentation vive et pittoresque des mœurs et des choses du temps.* Les homélies des Pères abondent en éthopées qui révèlent une finesse d'observation et une vigueur de touche hors de pair. (1).

Article 3. — *Lois de l'éloquence sacrée*

440. Ces lois sont de simples corollaires qui se tirent tout naturellement, *par déduction,* de la nature de la parole de Dieu (n° 438), et *par induction,* des exemples des maîtres (439 ; cfr n° 413).

I. Le discours sacré *tout entier* — fond, forme, débit — *doit être un moyen proportionné à son but essentiel et unique,* qui est *l'utilité spirituelle*

(1) Voyez même M. Croiset*, *Hist. de la litt. gr.*, t. V., pp. 960-968.

des auditeurs auxquels il est adressé (1). Tout écart contraire à cette règle le rend foncièrement défectueux, *même au point de vue littéraire* (n° 8).

La condition indispensable pour qu'il ait cette proportion, c'est que son auteur se tienne *intimement uni à Dieu* pendant qu'il le compose ou le prépare et pendant qu'il le prononce. Le prêtre qui s'écarte de cette voie, non seulement se prive du *secours surnaturel* qui fait sa force, mais, même aux yeux des hommes, il manque de sincérité et risque de se rendre ridicule, voire odieux.

« Le principe intérieur de l'éloquence de la chaire, disait le P. de Ravignan, c'est Dieu cherché, Dieu obtenu par un travail courageux, patient, constant, par une prière vive, souffrante même. Il y a beaucoup d'hommes qui parlent de la tête, du gosier, peu, très peu qui parlent du fond des entrailles, de la poitrine, du cœur. On s'y connaît vite ; les gens du monde ne s'y méprennent pas. Écoutez ce jugement d'une femme du monde, jugement fort remarquable et fort vrai, sur le discours d'un homme de Dieu : « *Cela sent la cellule* ». Oui, le principe intérieur qui vivifie tout, c'est cet amour ardent, ce cœur apostolique, ce zèle de prière et de courage pour ramener les âmes à leur Créateur. »

II. « LA MATIÈRE ORDINAIRE DE LA PRÉDICATION est le symbole, le décalogue et les commandements de l'Église, les Sacrements, les vertus et les vices, les devoirs propres des diverses classes de la société, les fins dernières et autres vérités éternelles et semblables (2). »

III. « LA SAINTE ÉCRITURE EST LA SOURCE PRINCIPALE DE L'ÉLOQUENCE SACRÉE » (3). — Il ne faut pas oublier que le Christ a institué *un organisme vivant pour la commenter et l'interpréter en son nom et avec l'assistance du Saint-Esprit*. Cet organisme est *l'Église enseignante*, dont les représentants les plus anciens sont *les Pères*.

Les écrits des *Théologiens* et des *Docteurs* sont des secours précieux, mais rien que des secours. D'ailleurs la Théologie n'est que la synthèse de l'Écriture et de la Tradition : se contenter d'elle, c'est se condamner à tous les désavantages qu'entraîne l'étude des ouvrages de seconde main.

Il résulte de ce principe que *le grand argument du prédicateur est* LA PREUVE D'AUTORITÉ.

Au fond, la démonstration *qui seule convient à la chaire*, est toujours la suivante : « Voici ce que vous *devez croire*, et voici ce que vous *devez pratiquer*, CAR *Dieu le veut*. A preuve, ce

(1) Voyez FÉNELON, *Dialogues sur l'Éloquence*.
(2) *Circulaire de la Congrég. des Évêques et Réguliers*, etc., du 31 juillet 1894.
(3) *Ibid.*

qu'Il dit à tel endroit de l'Écriture et ce qu'Il ordonne, par l'intermédiaire de son Église, dans tel canon, tel décret, etc. Voici maintenant *le vrai sens, la vraie portée, les conséquences pratiques de cet enseignement, de cette prescription...* »

C'est encore dans la Bible qu'il faut aller puiser *la bonne originalité et l'efficacité de la forme.*

« La (bonne) nouveauté sera dans un retour sérieux, énergique, d'une part à l'objet véritable, intégral de la prédication, c'est-à-dire à l'Évangile de J.-C., de l'autre à une parole simple, vraie, vivante, allant droit de l'âme à l'âme ; elle sera dans cette éloquence de la nature dont tout homme *convaincu* porte en soi le germe plus ou moins fécond, suivant le talent et l'effort. Nous voulons être neufs, intéressants, vraiment utiles : possédons mieux, exploitons mieux l'inépuisable trésor de la doctrine, les insondables richesses du Christ ; *prêchons par-dessus tout et en tout Jésus-Christ lui-même, le grand inconnu, l'éternelle nouveauté.* » (G. LONGHAYE, S. J., *La Prédication*, p. 17.)

Enfin les ENCYCLIQUES du Pape contiennent les *directions* par lesquelles le chef de l'Église indique avec une autorité et une compétence souveraines *les questions actuelles, leur solution et la manière dont elles doivent être traitées.* Le recueil de ces documents devrait être le livre de chevet et le guide du prédicateur.

IV. LES QUALITÉS ESSENTIELLES du discours sacré sont :

1° La *solidité*, l'*exactitude* et l'*opportunité* du fond.

2° La *limpidité* et la *couleur biblique, évangélique* de la forme, de l'expression.

3° La *sincérité*, l'*onction* et la *chaleur communicative* du débit.

« Le discours chrétien est une harangue, un long monologue. — En apparence, oui ; en réalité, non. Ce doit être un *continuel dialogue avec la pensée intime de l'auditoire.* Certes, le prédicateur serait trop malheureux et trop nul qui n'arriverait pas à faire penser ceux qui l'écoutent. Eh bien ! cette pensée que votre parole éveille, lui réplique, la suit ou la devance, l'accepte ou la combat. Réplique muette, il est vrai ; mais nous sommes faibles, languissants, morts, si nous n'avons pas su la deviner et la saisir. Deviner, c'est une difficulté de notre rôle, mais une nécessité aussi. » (G. LONGHAYE, *l. c.*, p. 371.)

441. — Règles pratiques.

I. DURÉE. *Ne soyez pas long.*

« Sauf quelques auditoires d'élite... nous ne pouvons guère demander à la foule une heure d'attention soutenue. S. François de Sales jugeait qu'à prêcher une demi-heure on n'est pas trop court, et nous croirions compléter sa pensée en ajoutant, d'une façon générale, qu'on est bien long quand on dépasse trois quarts d'heure. » (G. LONGHAYE, *l. c.*, p. 402.)

II. PRÉPARATION. — *Avant de monter en chaire* :

1° *Pénétrez-vous de la grandeur du ministère que vous allez remplir.*

Demandez-vous : Qui m'envoie ? à qui ? pourquoi ? — Dites-vous que la parole est la plus grande puissance en ce monde. Mon Dieu ! pendant une heure, trois ou quatre mille âmes vont penser par vous, vivre de vous ! C'est à la parole que Dieu lui-même a voulu confier son action. » (P. DE RAVIGNAN.)

2° *Calmez-vous.*

« C'est une vérité d'expérience : quand on est calme, on jouit de soi-même ; si l'on s'agite, on s'amoindrit. Le calme est donc souverainement nécessaire, *le calme même organique*, entendez-le bien. Laissez donc toute préoccupation, faites l'œuvre de Dieu, appuyé sur sa grâce. Confiance absolue, invincible courage ; la paix vient alors. » (P. DE RAVIGNAN.)

III. EN CHAIRE : 1° *Pour l'extérieur,* il faut : « la modestie, expression de recueillement, qui montre l'homme de Dieu, le fait voir pour ainsi dire descendant de la sainte montagne.

« Vous arrivez profondément recueilli, les yeux baissés ; vous priez profondément incliné ; enfin, vous vous levez avec une pose *humble* et *ferme* et vous commencez. » (P. DE RAVIGNAN.)

2° « *Pour l'intérieur*, il faut se posséder en se livrant, se livrer en se modérant. »

« Voyez ce cheval fougueux plein d'une noble ardeur, mais que son cavalier domine ; il n'a rien perdu de son élan, mais son ardeur est dirigée et il l'emploie tout entière pour arriver au but, au lieu de la dissiper en mouvements inutiles. » (ID.)

3° *Que le ton* soit naturel.

« C'est ce qu'il y a de plus difficile et de plus rare. A la tribune, au barreau, presque tous les orateurs sont naturels ; dans la chaire, très peu le sont ; on y déclame, on chante. *Une conversation avec l'auditoire serait le vrai genre.* Le naturel met de suite le prédicateur en rapport direct avec ses auditeurs. » (ID.)

§ 2. — Des différents genres de discours sacrés

442. — *Les œuvres oratoires qui ont le vrai caractère sacré* se partagent en deux groupes :

1. La *prédication pastorale*, ordinaire et extraordinaire.
2. La *prédication solennelle ou savante.*

Depuis un siècle, est né un *genre nouveau* qui ne se rattache que par

certains côtés à la vraie éloquence de la chaire, et qui malheureusement, la supplante trop souvent : *la conférence*. Nous le ferons connaître et nous rappellerons quelle est la part d'importance qui lui revient légitimement.

ARTICLE PREMIER. — *La prédication pastorale ou populaire.*

443. — **Le saint ministère** a été comparé par le Sauveur lui-même à la *garde d'un troupeau*. Le prêtre est *le pasteur des âmes* qui lui sont confiées par l'Église (1). Il doit les protéger, les guider, les nourrir. LA PRÉDICATION est un des principaux moyens dont il dispose à cet effet.

I. **La prédication ordinaire** revêt trois formes principales : le *catéchisme*, l'*homélie*, la *méditation*.

1. LE CATÉCHISME. Catéchiser (κατηχέω = faire retentir, instruire de vive voix), c'est donner aux fidèles un *cours d'instruction religieuse dogmatique et morale*, précis, complet, méthodique, approprié à leurs besoins et à leur capacité. Voyez ce qui a été dit de la leçon et de l'enseignement, nos 269-278.

Depuis le concile de Trente, chaque diocèse possède un CATÉCHISME ou *Manuel de la doctrine chrétienne*, approuvé par l'évêque et contenant en résumé « tout ce que les fidèles doivent croire ou pratiquer ». Il forme un petit livre, généralement divisé en leçons, qui comprennent chacune un certain nombre de questions et de réponses.

Ce mode d'instruction religieuse, extrêmement efficace, a été mis en honneur par le zèle éclairé du B. Pierre Canisius, de la Compagnie de Jésus.

LA TACHE DU CATÉCHISME *est de bien faire comprendre et de persuader la doctrine du catéchisme.*

Ce ministère qui, au premier aspect, paraît humble, est en réalité de la plus haute importance : c'est de lui que dépendent la vivacité, la solidité et l'exactitude des croyances et des convictions religieuses du peuple. D'ailleurs, pour peu que l'on se fasse une idée exacte de l'éloquence on devra reconnaître que l'orateur sacré rencontrerait difficilement une occasion plus favorable de s'élever jusqu'à elle.

Voyez nos 400-402. — Voyez encore les remarquables paroles de JOUFFROY *sur le Catéchisme*. **MF**. II[5]. p. 263.

(1) Voyez JOANN. X. 1-7 et XXI. 15-17.

2. L'HOMÉLIE (ὁμιλία, *sermo*) est le mode de prédication introduit et consacré par les Pères de l'Église ; il *devrait* être le plus usuel.

L'homélie, telle que l'ont conçue les Pères, est ordinairement une *leçon populaire d'Écriture sainte* ; — exceptionnellement un ensemble de *considérations* édifiantes et pratiques *sur quelque fait particulier* qui vient de se produire.

SPÉCIMENS de la 1re espèce d'homélies : SAINT JEAN CHRYSOSTOME, *Homélies sur les Évangiles de saint Matthieu* et *sur les actes des Apôtres* ; — de la 2e espèce : SAINT JEAN CHRYSOSTOME, *Sur les spectacles*. (DUBNER, *Nouveau choix de discours de Pères Grecs*, Hom. XI.) — ID. *Pour le Vendredi Saint* (*Ib.*, Hom. VIII.)

« Dans les premiers siècles, le Lecteur lisait d'abord pendant un certain temps les divines Écritures ; l'Évêque ensuite prenait la parole, *commentait la lecture* qu'on venait de faire, puis en déduisait des *instructions pratiques*, accompagnées de détails de mœurs pleins d'intérêt et de *sorties éloquentes contre les vices du temps*.

« Tantôt *un seul verset* lui suffisait, tantôt il en prenait *davantage*, plus ou moins selon que les vérités qui y sont contenues lui semblaient demander plus ou moins de développement ; et, pour mettre de la suite dans ces instructions, il reprenait toujours, la fois suivante, là où il en était resté, et ne quittait point un livre de l'Ecriture sainte qu'il ne l'eût entièrement expliqué. » M. HAMMON)

Même quand l'homélie n'avait pas directement pour objet l'explication des livres sacrés, en fait elle s'y réduisait encore. *L'orateur sacré ne faisait guère que commenter des textes de l'Écriture que le sujet de son discours lui rappelait.*

Voyez par exemple, les homélies de saint Jean Chrysostome indiquées ci-dessus.

Le cardinal Pie, évêque de Poitiers, a l'insigne mérite d'avoir remis ce genre en honneur.

3. LES MÉDITATIONS SUR LES MYSTÈRES de la vie de Notre-Seigneur et surtout de sa *Passion* douloureuse, sont une des manières les plus répandues de sanctifier les fêtes et en particulier le saint temps du carême.

La méditation comprend :

A. *La peinture vive et saisissante du fait* proposé aux réflexions des fidèles.

B. *La déduction des conséquences pratiques* qui en découlent : fuite de tel vice, pratique de telle vertu.

II. **La prédication extraordinaire** a pour *but* de retremper la ferveur

des bons, de provoquer la conversion des égarés et de renouveler ainsi la vie religieuse d'une communauté chrétienne.

Son objet est ce qu'on a coutume d'appeler « *les grandes vérités du salut* » : la fin dernière pour laquelle l'homme a été créé (sa destinée, son salut éternel) — le péché — l'enfer — la mort — le jugement — la vie chrétienne (vices à fuir, vertus à pratiquer), etc.

Cette prédication prend le nom de MISSION, lorsqu'elle s'adresse à toute une paroisse, et celui de RETRAITE, lorsque ceux qui en suivent les exercices « se retirent » de leurs occupations habituelles pour mieux se recueillir dans le silence et la solitude.

La méthode à suivre dans cette prédication a été tracée de main de maître par saint Ignace de Loyola, dans son admirable livre des *Exercices spirituels*.

REMARQUES. — 1° Plus que tout autre orateur, *le missionnaire doit être en communication directe avec ses auditeurs et se régler constamment sur leurs dispositions*.

Voilà pourquoi, d'après le P. de Ravignan, « dans une retraite, dans une mission, il ne faut pas apprendre (par cœur), pas même écrire ; alors, *après la prière et la réflexion sérieuse*, on s'oublie, on se lance ».

2° Un des *écueils* contre lesquels le missionnaire doit se précautionner avec un soin particulier, c'est *la recherche de l'effet au détriment de l'exactitude ou de la dignité*.

Comme le fait observer M. le curé de Saint-Sulpice (*Traité de la Prédication*, pp. 318 et suiv.), beaucoup de prédicateurs, dans la description qu'ils font du jugement et de l'enfer, « consultent plutôt leur imagination que la parole de Dieu ou l'enseignement de l'Église ; ils avancent beaucoup de choses sans preuves, ou du moins sans preuves solides. Ce défaut, grave dans tous les temps, l'est beaucoup plus dans ce siècle d'incrédulité : l'auditeur mal disposé en conclut que toutes les frayeurs qu'on veut lui faire de l'enfer, ne sont qu'imaginaires, et s'endurcit dans le péché. »

ARTICLE 2. — *La prédication solennelle ou savante.*

444. — Le caractère de cette prédication résulte de ce qu'elle s'adresse à des auditeurs que leur éducation plus soignée rend particulièrement exigeants au sujet de la forme. Il n'est pas facile de leur donner satisfaction sur ce point, sans céder à des préoccupations indignes du ministère sacré. La seule

manière de ménager ces intérêts contraires, est de se tenir plus que jamais au point de vue strictement apostolique, et de *ne viser à la perfection littéraire qu'en tant qu'elle est un* MOYEN *et une* CONDITION *de succès pour l'œuvre* DE DIEU.

Telle est d'ailleurs la règle suivie par les orateurs qui ont le plus illustré la chaire chrétienne, les Bossuet, les Fénelon, les Bourdaloue. Chez eux comme chez les Pères (n° 439), l'art, nullement recherché pour lui-même, est le fruit naturel des solides *études classiques* qu'ils firent pendant leur jeunesse. On peut en conclure que *ces études sont la préparation éloignée indispensable à la grande prédication.*

La prédication solennelle comprend *trois espèces* principales de discours : *le sermon, le panégyrique et l'oraison funèbre.*

I. LE SERMON est le développement oratoire d'une *thèse* à la fois *dogmatique* et *morale*, généralement tirée de l'Écriture sainte.

Il est d'usage de le commencer en prononçant un passage de l'Écriture qui formule la thèse. Ce passage prend le nom de TEXTE.

Beaucoup de prédicateurs commettent la grave inconvenance de *forcer le texte* en le pliant à leur manière de concevoir le sujet. Le respect des Livres Saints exige que jamais on n'agisse de la sorte. Il ne faut pas *arrêter d'abord le plan* d'un sermon et puis *lui adapter un texte* ; il faut, au contraire, *tirer le sermon du texte*, ce qui ne sera pas difficile au prêtre qui a l'habitude d'étudier et de méditer les oracles divins. Quelle que soit la circonstance qui l'amène à prendre la parole, elle lui rappellera tout naturellement une des innombrables *pensées mères* qu'il a lues dans la Bible ou dans l'Évangile, et qui donnera en toute vérité « le mot de la situation ». (Voyez FÉNELON, *3e Dialogue*, fin).

Il est encore plus blâmable de *forcer un texte pour s'en faire un argument.* (Voyez BAINVEL, S. J., *Les contresens bibliques des prédicateurs*. Paris, Lethielleux, 1895.)

Le type du sermon a été fixé par Bossuet, Bourdaloue, Massillon, etc.

Le sermon se compose de trois parties : L'exorde — le corps du discours (confirmation) — la péroraison (cfr n° 431).

1° L'EXORDE comprend :

A. Le *texte*.

B. L'*introduction*, qui a pour but de captiver l'attention des auditeurs et qui se termine par *l'annonce du sujet.*

Bossuet y attachait une très grande importance; dans sa pensée, elle devait mettre les fidèles dans les dispositions voulues pour bien comprendre et recevoir l'enseignement qui faisait le fond du discours. Pour mieux y réussir, il l'écrivait en dernier lieu.

C. La *division du discours* en deux ou trois points.

Cette division doit être logique et complète ; elle doit sortir *naturellement* du texte, non pas tant des *mots* que de la *pensée* qu'ils expriment. (Voyez FÉNELON, *2e Dialogue sur l'Éloquence*, et LA BRUYÈRE, *l. c.*)

Au XVIIe siècle, une *invocation à la Sainte Vierge* se plaçait souvent après l'introduction ou après la division.

2° LE CORPS DU DISCOURS est constitué par le *développement des divers points indiqués dans la division.*

Ce développement — qui avait souvent quelque chose de trop symétrique et de compassé — consiste dans une *démonstration*, dans les *applications pratiques* qui en découlent, et dans les *mouvements pathétiques* qu'elles motivent.

Les divers points du corps du discours sont reliés entre eux par des *transitions.*

3° LA PÉRORAISON recueille en quelque sorte les fruits que l'orateur a semés au cours du sermon ; elle en *récapitule* les considérations les plus importantes, en tire la *conclusion* pratique générale et tente un dernier effort pour la faire accepter, par les auditeurs. Elle se termine souvent par une PRIÈRE.

Ex. : BOSSUET, *Sermon pour le Vendredi Saint*, 26 mars 1660. (Ed. Lebarcq, III, 361.)

L'orateur prend pour texte : *Posuit Dominus in eo iniquitatem omnium nostrum* (ISAIE, LIII, 6).

— Voici *son exorde* et *sa division :*

« Il n'appartient qu'à Dieu de nous parler de ses grandeurs ; il n'appartient qu'à Dieu de nous parler de ses bassesses... Il faut que Dieu nous prescrive jusqu'où nous devons porter la hardiesse de nos expressions. C'est en suivant cette règle, que *je considère aujourd'hui le divin Jésus comme chargé et convaincu de plus de péchés que les plus grands criminels du monde. Le prophète Isaïe l'a dit* dans son texte...

» Jésus est innocent à l'égard des hommes, mais son Père le regarde comme un criminel... Le voilà, cet innocent, cet agneau sans tache, devenu tout à coup ce bouc d'abomination, chargé des crimes, des impiétés, des blasphèmes de tous les hommes... »

Or « *Le pécheur a mérité par son crime d'être livré aux mains de trois sortes d'ennemis :... sa conscience... les autres créatures... Dieu.*

» *O Jésus !* O Jésus ! Jésus que je n'oserais plus nommer innocent, puisque je vous vois chargé de plus de crimes que les plus grands malfaiteurs, *on va vous traiter selon vos mérites. Au jardin des Olives, votre Père vous abandonne à vous-même* : vous y êtes tout seul, mais c'est assez pour votre supplice ; je vous y vois suer sang et eau. De ce triste jardin où vous vous êtes si bien tourmenté vous-même, *vous tomberez dans les mains des juifs qui soulèveront contre vous toute la nature.* Enfin, vous serez attaché *à la Croix*, où *Dieu, vous montrant sa face irritée, viendra lui-même contre vous avec toutes les terreurs de sa justice, et en fera passer sur vous tous les flots.* Baissez, baissez la tête : vous avez voulu être caution, vous avez pris sur vous nos iniquités ; vous en porterez tout le poids ; vous payerez tout du long la dette, sans remise, sans miséricorde. »

— En *trois points*, Bossuet montre ensuite, *toujours d'après l'Écriture*, que Jésus a enduré ces trois supplices et combien ils ont été affreux. Il est ainsi amené tout naturellement à méditer, d'*après l'ordre chronologique et à un même point de vue, les trois grandes phases de la passion du Sauveur* : l'agonie de Gethsémani, la condamnation, le crucifiement.

Remarque. — On distingue parfois, mais à tort, deux espèces de sermons : les *sermons dogmatiques* et les *sermons moraux*. Le dogme et la morale sont inséparables. Ce qui est vrai, c'est que tel orateur sacré, Bossuet par exemple, fait dominer le dogme, tandis que tel autre, comme Bourdaloue, vise surtout à la pratique.

II. L'ORAISON FUNÈBRE ET LE PANÉGYRIQUE font, tous deux, le portrait d'un serviteur de Dieu défunt, *dans le but de porter les fidèles à la pratique des vertus chrétiennes*. — Une seule différence les sépare : le panégyrique célèbre un serviteur de Dieu *béatifié* ou *canonisé* par l'Église ; l'oraison funèbre n'est que l'éloge d'un chrétien qui s'était acquis une considération particulière.

La grande LOI DU PANÉGYRIQUE et de L'ORAISON FUNÈBRE se déduit de la nature de ces discours, qui sont, *en même temps, l'éloge* d'un mort et une *prédication*.

En effet, « une existence un peu saillante offre un ou plusieurs traits de caractère où elle se résume. Par suite, en toute simplicité et loyauté, *sans rien forcer*, sans plier les faits à une idée préconçue, *une thèse, une leçon s'en dégage : l'orateur s'attachera à la mettre en lumière* (1). »

Comme le sermon, le panégyrique et l'oraison funèbre se composent de l'*exorde*, du *corps du discours* et de la *péroraison*. Le corps du discours consiste en une grande narration oratoire (n° 228) confirmant la thèse énoncée dans l'exorde. La péroraison rappelle et inculque fortement la conclusion pratique qui découle de l'ensemble.

Ex. : Bossuet, *Oraison funèbre de Condé.*

Appelé à prononcer l'éloge de Condé, pendant le service funèbre de ce prince, l'évêque de Meaux se souvient qu'il parle à des fidèles, que son discours fait partie d'une solennité religieuse, et qu'il est, lui-même, ministre de l'Église. Il se propose donc de transformer la louange du héros défunt en leçon grave et salutaire.

La vie de Condé se partageait en *deux périodes* : pendant la première ce prince s'était illustré par des exploits militaires ; pendant la seconde, retiré à Chantilly il s'était appliqué à la pratique des vertus chrétiennes et préparé à la mort.

Les considérant et les comparant, Bossuet se fait cette réflexion, si naturelle chez un chrétien : « Sans le don inestimable de la piété, que serait-ce que le prince de Condé avec tout son grand cœur et son grand génie ? »

(1) G. Longhaye, S. J., *La Prédication*, p. 530.

Cette pensée le frappe, il en fait l'IDÉE MÈRE de son oraison. « Montrons, dit-il, dans un prince admiré de tout l'univers, que toutes les plus belles qualités d'une excellente nature... ne seraient qu'une illusion, si la piété ne s'y était jointe, et que la piété est le tout de l'homme. »

L'analyse de cette proposition générale donne la DIVISION GÉNÉRALE DU DISCOURS.

1re partie : Condé a été un héros accompli selon le monde.

2e partie : Il a été un héros accompli selon Dieu.

Remarquez combien cette disposition met l'orateur à l'aise : plus il exaltera, dans la première partie, la gloire humaine du défunt, plus aussi la grandeur et l'importance de la piété, dont il parlera après, seront mises en relief, puisque, comparée à la piété, cette gloire n'est rien.

Remarquez encore *l'unité* et *la gradation* qui en résultent pour tout le discours. Le but de Bossuet est de porter ses auditeurs à l'estime et à la pratique de la piété ; il doit donc faire admirer cette vertu, en montrer l'excellence. Il le fait d'abord d'une manière indirecte, par voie de comparaison, en rappelant que, sans elle, ce qu'il y a de plus éblouissant en ce monde n'est que vanité ; — ensuite directement, en faisant ressortir sa noblesse et sa beauté.

— *Examinons maintenant quel* DÉVELOPPEMENT *Bossuet donne à chacune de ces parties.*

L'effet qu'il veut produire *dans la première*, est de donner à ses auditeurs la plus haute idée de Condé, considéré comme homme. Or, ce qui fait le mérite d'un homme, ce sont les qualités du cœur, (valeur, magnanimité, bonté naturelle) et les qualités de l'esprit (vivacité, pénétration, grandeur et sublimité de génie).

L'orateur montrera donc, par des traits suggestifs, que le prince se distinguait par cet ensemble d'imminentes vertus.

Dans la *seconde partie*, Bossuet s'attache à faire reconnaître la supériorité de la piété sur les dons naturels et sur l'héroïsme purement humain. Il commence par établir d'une manière solide ce principe, qui est la base de tout son discours ; puis il en fait l'application à son héros et le dépeint agissant en chrétien convaincu pendant sa vie et plus encore à l'approche de sa mort.

Dans *sa péroraison*, il convie les différentes catégories de personnes qui l'écoutent, à profiter des enseignements que Dieu leur a donnés en suscitant le chrétien modèle que fut le prince défunt.

ARTICLE 3. — *La conférence.*

445. — La conférence est un discours apologétique dans lequel un ministre de l'Église traite un sujet qui concerne la religion, *en prenant place sur le terrain choisi par le rationalisme et en recourant aux moyens de la persuasion humaine.*

Le P. Monsabré, qui fut pendant dix-sept ans le conférencier de Notre-Dame de Paris, décrit ainsi ce genre : « *Préparer les âmes à croire en Jésus-Christ, c'est l'objet de la conférence. Elle s'adresse à ceux qui n'ont reçu aucune instruction religieuse, ou qui, ballotés par les erreurs et pénétrés de la corruption du siècle, ont perdu la foi de leurs jeunes années. A ces sortes d'infidèles, elle parle surtout le langage de la raison et de la science.* Elle démontre les vérités naturelles qui servent de base à toute conviction religieuse ; elle traite des rapports

de la raison et de la foi ; elle prouve la possibilité et le fait d'une révélation divine ; elle fait valoir tous les motifs de crédibilité...

» Partant de là, elle s'applique à démontrer la conformité, l'harmonie de l'enseignement révélé avec les aspirations et les besoins de la nature humaine, avec les données saines et certaines de la science ; elle combat les erreurs ; elle dissipe les préjugés ; elle résout les objections...

» *Pour se faire agréer* par les auditeurs instruits, lettrés et exigeants auxquels elle s'adresse, *elle doit mettre en œuvre tout un appareil de démonstrations où la raison et la science jouent le principal rôle*. Son allure plus libre, plus dégagée, je dirai presque *plus profane*, lui permet (?) *des hardiesses que ne comporte pas la pieuse gravité du sermon*. Elle a besoin de retenir autour de la chaire sacrée des gens imbus de préjugés et souvent hostiles aux vérités saintes, mais amateurs de *beau langage*, par *les mouvements*, *les fleurs*, tous les *charmes d'une brillante et forte éloquence* (1). »

446. — Origine. — Ce genre a été créé par le P. Lacordaire, dominicain.

Vers 1801, l'abbé de Frayssinous avait fait, dans l'église des Carmes à Paris, des catéchismes raisonnés, auxquels il donna bientôt la forme du discours et qu'il nomma *conférences*. Ces conférences furent prononcées à Saint-Sulpice : la jeunesse des écoles et la haute société parisiennes les suivirent avec la plus grande assiduité.

En 1835, à la demande réitérée d'Ozanam et de quelques jeunes gens ses amis, l'archevêque, Mgr de Quélen, chargea l'abbé Lacordaire de donner, à Notre-Dame, pendant le carême, des *conférences apologétiques*. Celles-ci eurent un immense succès. L'orateur fit successivement connaître la nécessité d'une Église enseignante, — la constitution de cette Église, — son autorité morale et infaillible, — son chef, — ses rapports avec l'ordre temporel.

En 1836, il exposa la doctrine de l'Église et les sources de cette doctrine.

— En 1837, le P. de Ravignan, jésuite, remplaça l'illustre dominicain. Toutes ses conférences sont dirigées contre les deux grandes maladies de son siècle : *l'incrédulité* et *l'indifférence religieuse*.

— A partir de 1843, le P. Lacordaire remonta dans la chaire de Notre-Dame. Il parla des effets de la doctrine catholique sur l'esprit (1843), sur l'âme (1844), sur la société (1845) ; de la divinité de Jésus-Christ (1846), de Dieu (1848) ; du commerce de l'homme avec Dieu (1849), — de la chute et de la réparation de l'homme (1850), — et enfin, de l'économie providentielle de la réparation (1851).

— De 1856 à 1870, le P. Félix, jésuite, traita « Du progrès par le christianisme ».

— Le P. Monsabré, dominicain, fit, de 1883 à 1890, l'exposition du dogme catholique, en prenant pour base les enseignements de saint Thomas d'Aquin.

447. — La grande loi de la conférence est la solidité. La démonstration n'est profitable à la cause de la religion, que lorsqu'elle est péremptoire. Dès qu'elle n'a pas cette qualité, elle devient plutôt nuisible, parce que des esprits

(1) *Avant, pendant, après la prédication*, p. 157.

prévenus ne manqueront pas de se dire que si l'orateur n'a pas donné de preuves plus concluantes, c'est qu'il n'en avait pas.

Lacordaire n'est pas à l'abri de reproches sur ce point. Ses raisonnements sont maintes fois plus spécieux que décisifs. Ainsi, dans sa *37e conférence*, voici comment il prétend prouver la divinité de Jésus-Christ :

— Jésus-Christ était sincère : son caractère le prouve. Or, à différentes reprises, et de la manière la plus solennelle, il a affirmé qu'il était Dieu.

« Donc, il croyait qu'il était Dieu. Mais *il ne pouvait pas le croire s'il ne l'était pas, parce qu'il est impossible de se tromper sur un fait de conscience, tel que sa propre personnalité, à moins d'être fou* ; or, Jésus-Christ n'était pas fou, et il était sincère : donc il était Dieu. »

De pareils discours peuvent faire une impression même profonde *au moment où ils sont prononcés* ; mais la réflexion en fait connaître la faiblesse et l'inanité. Ce sont des édifices bâtis sur le sable.

C'est là, d'ailleurs, *l'écueil du genre*. Pour frapper ses auditeurs, le conférencier est porté à rechercher l'originalité, la nouveauté, le brillant, et cette préoccupation lui fait facilement perdre plus ou moins de vue les impérieuses exigences de la saine logique.

448. — Usage légitime et abus. — On le voit, la conférence est un *genre intermédiaire* entre l'éloquence sacrée et l'éloquence profane. *Elle ne peut donc nullement être substituée à la prédication* (n° 438). Elle est et doit rester une *exception*, que *certaines* circonstances légitiment et rendent *parfois* nécessaire en *certains* endroits. Sa méthode, son ton, son allure n'ont *rien* de la méthode, du ton et de l'allure de *la vraie* éloquence *de la chaire*. En d'autres termes, *la conférence n'est pas du tout l'idéal, le modèle ou la règle du genre sacré*.

Malheureusement, dans ce qu'on appelle « les grandes chaires », elle évince de plus en plus le sermon, l'homélie, la méditation. Et pourtant *les auditeurs qu'elle attire ne sont pas du tout ceux à qui s'adressait Lacordaire et que dépeint Monsabré* (n° 445).

Au lieu de *la parole de Dieu*, les orateurs « courus » font entendre *cette rhétorique purement humaine que réprouvait le grand apôtre* (1). Ils n'édifient pas les fidèles, mais ils les détournent des vrais ouvriers évangéliques qui

(1) Voyez 1 Cor. I. 17-31 et II en entier. — Voici en quels termes sévères la CIRCULAIRE déjà invoquée plus haut et envoyée le 31 juillet 1894 par la Sacrée Congrégation des évêques et réguliers, condamne cet abus, *au nom* de S. S. le pape Léon XIII. — Pie X a renouvelé et sanctionné ces prescriptions, en les rendant obligatoires pour toute l'Église, dans son *Motu*

les instruiraient et leur feraient du bien ; ils les déshabituent de se placer au point de vue surnaturel de la foi, et sans trop s'en douter, feraient le chemin au rationalisme ; d'autre part, ils n'éclairent pas les incrédules. *En désertant leur vrai terrain, ils se condamnent à l'impuissance et à la stérilité ; ils se privent de « cette vertu d'en haut », qui donne au discours sacré non seulement sa physionomie et sa force, mais encore sa vraie et sa seule beauté.*

« Jamais ou presque jamais, ne faites de conférences », disait déjà le P. de Ravignan. Combien davantage il parlerait ainsi aujourd'hui ! Le P. Monsabré donne le même avis : « Je le répète, écrit-il (*l. c.* p. 159), *le ministère des conférences est un ministère exceptionnel. Vous devez borner votre ambition au bon, chrétien et classique sermon.* »

Proprio du 1 Sept. 1910. Voyez *Acta Apostolicæ Sedis*, t. II (1910) pp. 672-680 ; *De prædicatione*.

« Les « très graves sujets » qui sont la vraie matière de la prédication (voyez n° 440. II) sont aujourd'hui indignement négligés par beaucoup de prédicateurs qui, recherchant leur propre intérêt, non celui de Jésus-Christ (1 Cor. XIII. 5), et sachant bien que ce ne sont pas ces matières qui sont propres à leur conquérir cette faveur de popularité qu'ils ambitionnent, les laissent entièrement de côté, principalement dans les *sermons de carême et dans d'autres circonstances solennelles :* en même temps le nom changeant avec la chose, *ils substituent aux anciens sermons un genre mal compris de conférences, tendant à séduire l'esprit et l'imagination, et non plus à agir sur la volonté et à réformer les mœurs.*

» Ils ne réfléchissent pas que les prédications morales sont utiles à tous, les conférences sont d'ordinaire pour un petit nombre de personnes ; et celles-ci même, si elles eussent été l'objet de plus de soin au point de vue des mœurs, c'est-à-dire si on les eût mieux aidées à être plus chastes, plus humbles, plus obéissantes à l'autorité de l'Église, auraient eu, par cela seul, l'esprit délivré de mille préjugés contre la foi et plus disposé à recevoir la lumière de la vérité...

» En parlant ainsi, nous ne voulons pas condamner d'une façon absolue l'usage des conférences, qui, lorsqu'elles sont bien faites, *peuvent* être, elles aussi, *en certains cas*, très utiles et nécessaires, au milieu de tant d'erreurs répandues contre la religion. Mais *on doit bannir absolument de la chaire ces pompeuses dissertations qui traitent des sujets plus spéculatifs que pratiques, plus profanes que religieux, plus faits pour l'apparat que pour produire des fruits, et qui seraient peut-être à leur place dans l'arène de la presse et dans les enceintes académiques, mais qui certainement ne conviennent pas au lieu saint.*

Donc « de nombreux *abus* se remarquent *en ce qui concerne le choix des sujets : d'autres non moins graves sont à déplorer quant à la manière de les traiter...* Un grand nombre des sermons actuels s'écartent de cette *clarté* et de cette *simplicité angéliques* qui devraient les caractériser ; ils se perdent dans un amas d'obscurités et dans des *sujets abstraits qui sont au-dessus de l'intelligence commune du peuple... Ils manquent de cette empreinte sacrée, de ce souffle de piété chrétienne et de cette onction de l'Esprit-Saint, grâce auxquels le prédicateur évangélique devrait toujours pouvoir dire : « Mon discours et ma prédication ont été non dans*

CHAPITRE II

ÉLOQUENCE JUDICIAIRE

449. — **L'éloquence judiciaire** est née du besoin d'assurer la bonne administration de la Justice. Elle a pour objet d'éclairer, par un *débat contradictoire*, les juges, sur la sentence qu'ils sont appelés à prononcer.

L'administration de la Justice est une des TROIS GRANDES FONCTIONS

les paroles persuasives de la sagesse humaine, mais dans la manifestation de l'esprit et de la vertu. » (I Cor. II. 4.)

« Les hommes dont il s'agit, au contraire, s'appuient presque uniquement « sur les paroles persuasives de l'humaine sagesse ». Ils ne se soucient que peu ou pas du tout de la parole divine, de la sainte Écriture, qui doit pourtant être la principale source de l'éloquence sacrée... Leur langage, quelque brillant qu'il soit, est nécessairement languissant et froid, en tant qu'il manque du feu de la parole de Dieu... Ces prédicateurs modernisés, au lieu de puiser leur éloquence à la « source d'eau vive », s'adressent, par un *intolérable abus*, aux citernes corrompues de la sagesse humaine; *au lieu d'invoquer les textes divinement inspirés, ou ceux des Saints Pères ou des Conciles, ils citent à satiété des auteurs profanes, des écrivains modernes et même vivants, auteurs et paroles qui prêtent bien fréquemment à des interprétations très dangereuses.*

« *C'est encore un grand abus que de traiter les sujets religieux uniquement dans l'intérêt de cette vie et de ne pas parler de la vie future :* d'énumérer les avantages apportés à la société par la religion chrétienne et de passer sous silence les devoirs qu'elle impose ; de dépeindre le divin rédempteur comme tout charité, et de ne pas faire mention de la justice. De là vient le peu de fruit de ces prédications d'où l'homme du monde sort persuadé que, sans avoir à changer ses mœurs, il n'a qu'à dire : « Je crois en Jesus-Christ » pour être bon chrétien.

« Mais qu'importent ces résultats aux prédicateurs dont nous parlons ? Ce n'est pas là ce qu'ils cherchent principalement ; ils s'appliquent à plaire aux auditeurs « éprouvant une vive démangeaison aux oreilles » (II Tim. IV. 3) ; et *pourvu qu'ils voient les églises pleines, ils ne s'inquiètent pas que les âmes s'en retournent vides.* Dans ce but, ils ne parlent jamais du péché jamais des fins dernières, jamais des autres vérités très graves qui pourraient sauver les auditeurs en les inquiétant ; ils ont seulement « des mots qui charment » (Isaie XXX. 10) ; ils emploient *une éloquence qui appartient plus à la tribune qu'à la chaire, qui est plus profane que sacrée et qui leur attire des applaudissements* déjà condamnés par S. Jérôme, quand il écrivait : « Lorsque tu enseignes dans l'église, que l'on entende s'élever, non les acclamations du peuple, mais ses gémissements ; que les larmes des auditeurs soient tes louanges. »

» Il en résulte que *leur prédication apparaît comme entourée, tant dans l'église qu'au dehors, d'une certaine atmosphère théâtrale qui lui enlève tout caractère sacré et toute efficacité surnaturelle. Il en résulte encore dans le peuple, disons-le, dans une partie même du clergé la dépravation du goût de la parole divine, le scandale de tous les gens de bien et peu ou point*

SOCIALES. Dans une société bien organisée, il ne suffit pas que LE POUVOIR LÉGISLATIF délimite les droits et les pouvoirs réciproques des membres, en réglant tout pour le bien commun ; — et que LE POUVOIR EXÉCUTIF veille à ce que ces règlements ou *lois* soient observés ; — le bon ordre exige, en outre, un **pouvoir judiciaire** *chargé d'appliquer la loi et les pénalités qu'elle commine contre ceux qui la transgressent.*

On appelle **juges** *les magistrats* qui sont investis de ce pouvoir et *que la société a constitués pour rendre justice en son nom.*

On appelle **tribunal**, *le lieu où siègent les juges,* et, par métonymie, *les juges eux-mêmes.*

On appelle **cause** toute contestation qui a trait aux droits civils ou politiques des citoyens, ou à l'usage de ces droits, et qui est déférée à des juges.

Dans l'antiquité, la justice était rendue d'une tout autre manière que *de nos jours.* Naturellement, cette différence se répercute dans l'éloquence judiciaire. Nous devons donc étudier celle-ci à chacune de ces deux époques séparément.

§ 1er. — L'éloquence judiciaire dans l'antiquité

Nous ferons d'abord connaître *les tribunaux d'Athènes et de Rome ;* ensuite nous indiquerons *comment à l'époque classique on concevait l'éloquence judiciaire ;* enfin, pour donner un *spécimen des procès de l'antiquité,* nous reconstituerons le plus célèbre d'entre eux.

ARTICLE PREMIER. — *Les tribunaux antiques*

450. — La procédure à Athènes, au temps de Démosthène (IVe siècle avant J.-C.) (1).

I. CAUSES ET TRIBUNAUX. — Une action était ou *strictement privée* (δίκη) ou *publique* (γραφή) ; elle était publique dès qu'on lui découvrait un rapport *quelconque* avec l'intérêt général.

de profit pour les égarés et les pervers. Ceux-ci, bien que parfois ils accourent en foule pour entendre ces « paroles qui plaisent », surtout s'ils sont attirés par les mots sonores de *progrès,* de *patrie,* de *science moderne,* après avoir vigoureusement applaudi l'orateur *qui connaît la bonne manière de prêcher,* sortent de l'église tels qu'ils y étaient entrés. »

(1) Voyez G.-F. SCHOEMANN (trad. de C. GALUSKI), *Antiquités grecques.* Paris, 1884. Tome I, pp. 530 et suiv., et le *Dictionnaire des antiquités grecques et latines* de DAREMBERG ET SAGLIO (Paris, Hachette), au mot δικασταί.

Le plaignant devait s'adresser au magistrat compétent, c'est-à-dire, suivant la nature du litige, à un des archontes, à un des Onze, à un stratège, etc.

Le magistrat recevait la plainte, instruisait l'affaire, et la portait soit devant un arbitre (διαιτητής), *soit devant le Jury* (οἱ δικασταί), *soit enfin devant l'Aréopage* (ἡ ἐν Ἀρείῳ Πάγῳ βουλή), conseil composé des archontes sortis de charge.

Les causes privées (δίκαι) étaient généralement déférées à un *arbitre*.

L'Aréopage ne connaissait que de quelques accusations extraordinaires : impiété, meurtre avec préméditation, empoisonnement, incendie.

Tous les autres procès étaient du ressort du *jury*.

II. LES JURÉS (οἱ δικασταί) étaient désignés, chaque année, au nombre de 6000, par la voie du sort. *En fait*, ils étaient pris surtout dans les basses classes, dans le peuple. Ils étaient répartis en *dix sections* ou δικαστήρια, comprenant chacune 500 membres ; de sorte qu'il restait 1000 jurés supplémentaires pour combler les vides qui se produiraient.

Suivant la nature et l'importance du procès, on convoquait une, deux ou plusieurs sections, parfois aussi une partie seulement d'une section. Le nombre de jurés variait ainsi de 201 à 2501 ; il était toujours impair pour éviter l'égal partage des voix.

Le jury se réunissait dans divers locaux, appelés aussi δικαστήρια. Le plus important était *l'Héliée* (ἡλιαία) ; d'où le nom d'*heliastes* (ἡλιαστής) donné par extension à tous les jurés.

Chaque juré recevait, comme insigne de ses fonctions, un bâton dont la couleur et le numéro indiquaient le δικαστήριον où il devait siéger. Il prêtait le *serment* (ὅρκος ἡλιαστικός) de « voter selon les lois et suivant les décrets du peuple et des Cinq-cents ». A l'entrée du tribunal, on lui remettait un jeton de présence (σύμβολον), sur la présentation duquel il était payé à la fin de la séance.

III. L'AUDIENCE. — Le magistrat instructeur présidait. Il faisait l'appel de la cause, et les deux parties, la demanderesse (ὁ κατήγορος, ὁ διώκων) la défenderesse (ὁ φεύγων), allaient prendre place chacune a la tribune (βῆμα) qui lui était réservée.

On commençait par une cérémonie religieuse ; on brûlait de l'encens, et le héraut (κῆρυξ) prononçait une prière.

Puis on ouvrait le coffret scellé renfermant tout *le dossier* réuni par l'instruction (lois invoquées par les parties, documents, témoignages, aveux arrachés aux esclaves).

Le greffier (ὁ γραμματεύς) lisait l'*acte d'accusation* et le *mémoire de la défense ; puis la parole était donnée aux deux parties*.

La loi voulait que chacun plaidât lui-même sa cause. Les plaideurs qui n'avaient pas le don de la parole recouraient à un logographe ou à un synégore

Le *logographe* (λογογράφος) était un homme faisant métier d'éloquence ; moyennant salaire, il composait un discours que l'accusé apprenait par cœur et prononçait devant les juges.

Le *synégore* (συνήγορος) prenait lui-même la parole (συνειπεῖν). La partie qu'il assistait se contentait de dire quelques mots, pour la forme, demandant au tribunal la permission d'être défendue par lui. Dans le procès pour la Couronne, Démosthène était synégore de Ctésiphon.

La *durée des discours* était limitée et mesurée par la *clepsydre*. Quand l'orateur invoquait ou citait une pièce du dossier, le greffier en donnait lecture ; son adversaire ne pouvait l'interrompre ; seuls les juges avaient le droit de lui couper la parole, s'il violait les convenances, ou de lui demander de nouveaux éclaircissements.

Le *jugement* était prononcé au scrutin secret. On votait avec de petits jetons métalliques. Quand le plaignant n'obtenait pas le cinquième des voix, il encourait lui-même une pénalité, et, si l'action était une γραφή, il était déclaré incapable de se porter accusateur à l'avenir.

451. — La procédure romaine au temps de Cicéron (1). On distinguait les *causes civiles* (*causa privata*) et les *causes criminelles* (*causa publica, lis capitalis*).

I. Les PROCÈS CIVILS passaient par trois phases bien distinctes :

1° *L'enquête et l'examen préalables* (*jus, in jure*).

Le demandeur (*actor*) présentait sa plainte (2) au *préteur* et indiquait celle des différentes formes de procédure qu'il désirait obtenir (*edere actionem*).

Le préteur instruisait l'affaire, entendait le demandeur et le défendeur, dressait le procès-verbal (acta) du débat, puis renvoyait les parties aux juges jurés pour le prononcé du jugement.

Ces juges étaient soit les *centum viri*, soit un magistrat spécial (*judex unus*, *arbiter*) (3), soit le collège des *recuperatores*, composé de magistrats et de chevaliers, et ainsi nommé parce qu'il s'occupait surtout de la restitution (*recuperare*) des biens passés entre les mains d'un autre que le propriétaire légitime.

---

(1) Voyez C. KRIEG (trad. d'O. JAIL), *Précis d'antiquités romaines*. Paris, Bouillon, 1892. Livre IV. — J.-N. MADVIG (traduction de C. MOREL), *L'État romain, sa constitution et son administration*. Paris, Vieweg, 1803. Ch. VIII, 11-27.

(2) La rédaction de la formule de plainte était très importante et souvent elle exigeait une connaissance assez étendue du droit. C'est pourquoi l'*actor* se faisait souvent aider dans ce travail par un jurisconsulte.

(3) Le préteur dressait chaque année l'*album judicum* ou liste des personnes qui pouvaient être investies des fonctions de juge privé. Avant de connaître d'une cause, elles prêtaient serment (*judex juratus*).

2° Le *jugement* ou *verdict (judicium)*. Au terme assigné, les parties (*utraque pars*, *adversarii*) comparaissaient devant le juge. Elles étaient assistées par leurs *advocati* et leurs *patroni*.

Les ADVOCATI étaient des personnages influents qui, sans prendre une part active aux débats, accordaient leur appui moral à une des parties et l'accompagnaient devant le tribunal. — Les PATRONI CAUSAE, ORATORES étaient l'équivalent de nos avocats de profession.

Rapport était fait sur la question en litige, avec pièces à l'appui (*causae conjectio*).

Puis venaient LES PLAIDOIRIES pour et contre (PERORATIO, ORATIO CONTINUA) ; enfin, l'ALTERCATIO, ou ÉCHANGE DE RÉPLIQUES sous forme de questions et de réponses, entre les deux adversaires.

Le juge prononçait alors un verdict, soit de condamnation (*condemno*), — soit d'acquittement (*absolvo*), — soit enfin de *non liquet* déclarant que l'affaire n'était pas assez éclaircie et réclamait une nouvelle instance (*ampliatio*.)

Quand il y avait plusieurs juges, chacun d'eux recevait trois tablettes de vote portant respectivement les lettres A (*absolvo*), C (*comdemno*) et NL (*non liquet*). La majorité décidait.

3° La *sentence* était enfin prononcée *par le préteur*.

II. CAUSES CRIMINELLES.

1° La *perduellio*, haute trahison, était réservée au peuple (*comitia centuriata*).

La procédure était très compliquée.

L'accusateur ne pouvait être qu'un magistrat ; il devait assigner quatre fois l'accusé. A la quatrième convocation, après avoir renouvelé sa plainte, il déposait une demande de pénalité (*rogatio*). L'accusé se défendait soit en personne, soit par l'organe de son *patronus*. Puis venaient l'examen des preuves (*probationes*), qui reposaient sur des témoignages (*testimonia*) ou des documents (*tabulae*).

Enfin, le peuple votait ou rejetait la peine demandée

2° Certains cas exceptionnels donnaient lieu à la constitution d'un *tribunal extraordinaire*.

Ainsi Cicéron, étant consul, déféra les complices de Catilina au Sénat, en vertu du pouvoir suprême dont l'avait muni le décret de ce même Sénat : « *Videant consules ne quid R. P. detrimenti capiat.* » Ainsi encore Pompée, armé des mêmes pouvoirs, institua un tribunal spécial pour juger Milon accusé d'avoir tué Clodius.

3° Huit tribunaux permanents ou *ordinaires* (*quaestiones perpetuae*) étaient appelés à connaître respectivement des affaires suivantes :

1° *De repetundis* : crimes de concussion. Ex. : Le procès de Verrès.
2° *De Ambitu* : brigue. Ex. : Les procès de Plancius et de Muréna.
3° *De majestate* : attentat à la dignité du peuple.
4° *De peculatu* : détournement des deniers publics.
5° *De vi* : violence.
6° *De falso* : faux.
7° *De sicariis* : assassinat.
8° *De veneficio* : empoisonnement.

Les présidents de ces tribunaux étaient six *préteurs*, plus deux *quaesitores* ou *judices quaestionum*.

LA PROCÉDURE DES QUAESTIONES comprenait :

1° *La poursuite (postulatio).*

Tout citoyen pouvait se porter accusateur (*postulator*). Il devait adresser sa requête *postulatio*) au président du tribunal compétent à l'effet d'obtenir l'autorisation d'intenter une action contre un particulier.

Quand plusieurs sollicitations de cette espèce se produisaient contre le même individu et au sujet du même délit, les solliciteurs devaient se mettre d'accord pour désigner l'un d'eux comme accusateur principal, les autres devenant accusateurs (*subscriptores*). S'ils ne parvenaient pas à s'entendre, il y avait un examen préalable (*divinatio*) pour désigner celui qui intenterait l'action. Telle fut la *divinatio* de Cicéron contre Cécilius dans l'affaire de Verrès.

Quand le président accueillait la plainte, il inscrivait l'accusé au nombre des prévenus (*reus*) et fixait le jour de l'audience.

2° *Le procès* (*judicium*). L'enquête (*cognitio*) achevée, le président constituait un jury (*consilium judicum*) par voie de tirage au sort et assermentait chacun de ses membres. *Puis tout se passait comme dans les causes civiles.*

ASPECT D'AUDIENCE. — *Le Président* siégeait dans une chaise curule sur un tribunal, et les simples *jurés* sur des bancs (*subsellia*). Autour d'eux se massait le public (*corona*).

Les causes *criminelles* étaient jugées sur le *forum*, en plein air ; en cas de mauvais temps, on se réfugiait dans une basilique. Depuis César, les causes *civiles* se plaidaient toujours soit dans les *basiliques*, soit dans les locaux spécialement affectés à cet usage.

ARTICLE 2. — *L'Éloquence judiciaire chez les anciens.*

452. — Son caractère. — *Dans le monde moderne*, deux faits gouvernent l'administration de la Justice :

1° *La séparation des pouvoirs ;* les juges sont indépendants du pouvoir exécutif, ce qui est une garantie d'impartialité.

2° *La codification systématique des lois ;* celles-ci forment un ensemble où le législateur s'attache à tout prévoir et régler.

Chez les anciens il en était autrement. D'où cette conséquence, que *les questions de droit positif tenaient une place bien moindre dans l'éloquence judiciaire : on se mettait bien plus au point de vue de* L'ÉQUITÉ *qu'au point de vue de* LA LÉGALITÉ, *et même les parties ne se gênaient pas pour recourir à des moyens qui n'avaient rien de juridique.*

A ATHÈNES, « souvent les orateurs se proposaient moins d'éclairer la conscience des juges que de capter leur faveur ou de les animer contre la partie adverse ; aussi ne craignaient-ils pas d'articuler beaucoup de choses étrangères au sujet, ou même d'altérer la vérité. On ne ménageait pas non plus les supplications et l'on mettait tout en jeu pour exciter la pitié. Des femmes, des enfants, des parents réduits à la misère, quelquefois des personnages de crédit, étrangers à la famille, paraissaient à l'audience et tentaient d'agir sur le tribunal. » (SCHOEMANN.)

A ROME, le droit positif était constitué par la *Loi des XII tables* et les *edicta praetorum* : chaque préteur, lorsqu'il entrait en charge, déclarait, dans un édit, d'après quels principes il rendrait justice. Ainsi se forma peu à peu une espèce de jurisprudence ou *edictum perpetuum*. « L'éloquence judiciaire visait moins à développer des raisons de droit qu'à exciter les passions et se rapprochait ainsi de l'éloquence des *contiones*. » (KRIEG.)

Les *appels au sentiment* se faisaient UN PEU PARTOUT DANS LE DISCOURS, mais SURTOUT *au commencement, dans l'exorde, et à la fin, dans la péroraison.*

Nous avons déjà fait connaître l'ORDONNANCE EXTÉRIEURE *des plaidoyers de l'antiquité*, les parties qui formaient comme le cadre traditionnel et obligé de ces discours (voyez n° 430). Reste à indiquer *comment les orateurs procédaient dans la composition.*

453. — Le grand art consistait à bien poser la question que le juge devait trancher. — Dans tout procès, celle-ci était une QUESTION PARTICULIÈRE ou CAUSE, HYPOTHÈSE ; mais le plus souvent elle impliquait une ou plusieurs QUESTIONS GÉNÉRALES OU THÈSES.

La thèse (θέσις), *question générale*, *quaestio infinita* (= *non definita*, non délimitée), embrassait tous les cas semblables, sans en exclure un seul.

Ex. : Cicéron, *Pro Milone*, 9, affirme : « Justum, immo necessarium est hominem necare, cum vi vis illata defenditur » ; il pose la question d'une manière absolue : « *Tout* homme a-t-il, oui ou non, le droit de tuer l'agresseur qui use de violence contre lui ? »

L'hypothèse (ὑπόθεσις), *question particulière*, *quaestio finita*, *causa*, avait pour objet un point spécial concernant une personne, un temps, un lieu, un fait déterminés. C'était donc la thèse *restreinte* et *limitée* par les circonstances.

Ex. : De Milon ou de Clodius, qui est l'injuste agresseur ?

On le voit, cette hypothèse suppose résolue la question générale : « A-t-on ou n'a-t-on pas le droit de tuer l'agresseur qui use de violence ? »

454. — Les anciens distinguaient trois **états principaux de la question**, c'est-à-dire trois *manières principales de poser celle-ci*.

I. La question de fait. — Elle avait pour objet l'*existence même du fait incriminé* (*Controversia de facto*, an *sit* ? — ζήτημα περὶ οὐσίας : « L'acte dont il s'agit a-t-il réellement été accompli ? »)

La *preuve ordinaire* du fait est le témoignage (n° 195).

A défaut de dépositions formelles, on peut établir jusqu'à un certain point ce qui s'est passé, au moyen de présomptions, en *accumulant* les vraisemblances (τὰ εἰκότα) et les indices (τὰ τεκμήρια) qui permettent de *conjecturer* la vérité. De là les noms de στοχασμός et de *status conjecturalis* par lesquels on désignait cette manière de répondre à la question.

Ex. : (Cornificius, *Ad Herennium*, I. 11. 18.) Ajax, ayant appris ce qu'il a fait dans un accès de folie, se tue au milieu d'une forêt, en se précipitant sur son épée. Surviennent d'abord Ulysse, qui retire l'épée du cadavre, puis à ce moment même, Teucer, le frère du défunt. Trompé par les apparences, Teucer *croit* qu'Ulysse a tué Ajax et l'accuse du crime.

— Cicéron a souvent recours à ce système, notamment dans ses plaidoyers pour Roscius, pour Sulla, pour Plancius, pour Cluentius, pour le roi Dejotarus et pour le poète Archias.

II. La question de nom. — Quand le fait ne pouvait être nié, la défense recherchait s'il n'y avait pas lieu d'en discuter *le caractère*, *la nature*, *la portée*, *la tendance*, et si elle ne pouvait contester *la signification* que lui attribuait la partie opposée. [*Controversia de nomine* : quid *sit* (factum) ? — *status finitivus* — ὅρος-ζήτημα περὶ ἰδιότητος, περὶ τοῦ αὐτοῦ καὶ θατέρου].

Ex. : Dans le *Pro Ligario* (17), Cicéron avoue *le fait* que son client a combattu César en Afrique ; il reconnait que c'est une *faute politique* mais il nie que ce soit un *crime* : « *Scelus tu illud vocas*, etc. ? »

III. La question de qualification. — Quand la défense ne pouvait

nier ni l'existence du fait, ni son caractère, il ne lui restait qu'un moyen : *nier la culpabilité.*

La question se posait alors en ces termes : « QUALE *sit* (factum)? Comment faut-il *qualifier* l'acte ? Est-il *juste* ? est-il *injuste?* » C'est pourquoi les rhéteurs nommaient ce système la ποιότης, le *status qualitatis,* ou bien la *quaestio de jure*, la *constitutio generalis* (CICÉRON), la *constitutio juridicialis* (CORNIFICIUS).

La *constitutio juridicialis* comportait *plusieurs espèces,* notamment :

1. La *constitutio juridicialis absoluta* soutenait l'innocence abolue de l'accusé.

Ex. : C'est le système principal de la Milonienne : Milon a tué Clodius, mais en le tuant il n'a commis *aucun* crime, car, étant en état de légitime défense, il avait le droit de tuer son agresseur.

2. La *compensatio* reconnaissait la faute, mais prétendait que le désordre causé par celle-ci était *compensé* par un avantage d'ordre supérieur. .

. Ex : C'est le système adopté par Cicéron comme moyen subsidiaire dans la Milonienne (2me partie). Supposons, dit-il, que Milon ait tué Clodius sans avoir été attaqué : même alors, ce meurtre ne pourrait être puni, car il a été le salut de Rome dont Clodius avait juré la ruine (!).

3. La *remotio criminis* rejetait la culpabilité sur un autre que l'accusé.

4. La *deprecatio* avouait la faute et implorait l'indulgence du juge.

Ex. : Cicéron plaidant pour Ligarius devant César, reconnaît les torts de son client, mais les atténue et conjure le dictateur d'user de son pouvoir illimité pour pardonner à son ancien adversaire.

ARTICLE 3. — *Le procès « pour la Couronne » à Athènes en 330* (1).

455. — Le procès « pour la Couronne » est un des spécimens les plus remarquables de ce qu'on appelle les **procès politiques**. Au fond, ceux-ci

(1) Consultez : W. FOX, S. J., *Die Kranzrede des Demosthenes*. Leipzig, Teubner, 1880.— H. WEIL, *Les plaidoyers politiques de Démosthène*. 1re série, Hachette, 1877. — J. BLASS, *Demosthenes Rede vom Kranze*. Leipzig, Teubner, 1890. — A. CROISET, *Histoire de la litt. grecque*, t. IV, p. 588.

sont des affaires civiles ou criminelles comme les autres, mais ils tirent leur caractère particulier du fait que *dans la cause qui en est l'objet s'incarne, par suite des circonstances, un parti, un principe, une idée.*

Ainsi le débat que nous allons exposer mettait aux prises Eschine et Démosthène en qui se personnifiaient d'une part la politique macédonienne, de l'autre la politique hellénique.

La cause. — Dix mois après la bataille de Chéronée (338 avant J.-C.), Démosthène fit voter le rétablissement des fortifications d'Athènes. Nommé un des dix commissaires chargés de surveiller ces travaux il se dévoua à cette tâche et paya non moins de sa bourse que de sa personne. Alors Ctésiphon fit la proposition suivante : « *Le peuple d'Athènes couronne Démosthène pour sa vertu et sa prud'homie et parce que, par ses discours comme par ses actes, il ne cesse d'assurer le bien du peuple.* — Ce décret sera proclamé, au théâtre, par le héraut, pendant les grandes Dionysies. »

La motion, ayant été adoptée par le Sénat des Cinq-cents, et étant devenue ainsi un προβούλευμα, fut portée devant le peuple. Là, suivant un procédé très usité à Athènes, Eschine fit suspendre le vote, en s'engageant sous serment (ὑπωμοσία) d'intenter à Ctésiphon une γραφὴ παρανόμων (accusation d'illégalité).

L'affaire ne fut déférée au tribunal des Héliastes que sept ans plus tard (330 av. J.-C.). Elle attira une foule immense, avide d'assister à ce duel oratoire vraiment extraordinaire (ἀγὼν ῥητόρων).

Tactique d'Eschine. — La γραφὴ (*acte d'accusation* ÉCRIT) relevait TROIS ILLÉGALITÉS *dans l'ordre ci-après :*

1° *Les lois défendent de rien insérer de faux dans les actes publics. Or, les éloges décernés à Démosthène dans le* προβούλευμα *de Ctésiphon sont contraires à la vérité.*

2° *Les lois défendent de couronner un officier public avant qu'il ait rendu compte de sa gestion. Or, Démosthène est dans ce cas.* (1)

3° *Les lois prescrivent de décerner les honneurs de ce genre dans l'assemblée du peuple et non au théâtre.*

Comme on le voit, le premier chef d'accusation attaquait le fond du décret : le droit de Démosthène à la couronne ; le second et le troisième, des points accessoires : le temps et le lieu du couronnement.

DANS SON RÉQUISITOIRE (κατηγορία), *Eschine intervertit à dessein cet ordre. Il rejeta le premier chef d'accusation après les deux autres et il insista auprès des juges pour qu'ils forçassent son adversaire à suivre cette* NOUVELLE *disposition dans sa réponse.*

Toute cette tactique était, à vrai dire, peu loyale mais des plus habiles. D'abord, en n'attaquant qu'indirectement Démosthène, Eschine lui rendait plus difficile sa propre défense. — Ensuite, il paraît bien avoir eu raison sur le second et le troisième point de la γραφή, qui comme nous venons de le dire, était le premier et le second de la κατηγορία. Or, il suffisait de faire prévaloir une seule des trois accusations pour faire condamner Ctésiphon et, par ricochet,

(1) M. H. Francotte a démontré que sur ce point Eschine avait raison. (*La législation Athénienne sur les distinctions honorifiques,* dans le MUSÉE BELGE, 1900, pp. 111 à 113.)

Démosthène. — De plus, si Eschine parvenait à imposer à Démosthène l'ordre de sa κατηγορία, il le forçait à commencer sa défense par les parties les plus faibles et les plus difficiles, et à laisser, pendant tout ce temps, les auditeurs sous l'impression des attaques qui venaient d'être dirigées contre sa vie privée et contre sa vie publique, dans la dernière partie du réquisitoire. Si donc Eschine avait traité ce dernier point avec une modération relative, il aurait rendu critique la situation de son adversaire. Mais la haine qui l'aveuglait, lui fit commettre la lourde faute de ne garder aucune mesure dans ses diatribes. Démosthène eut bien soin d'en profiter.

Tactique de Démosthène. — Démosthène ne se dissimulait pas que la proposition de Ctésiphon ne fût plus *juste* que *légale*. *Il se plaça donc dès l'abord sur le terrain solide de* L'ÉQUITÉ et il s'y maintint tout le temps. *Subsidiairement, il s'efforça de prouver que, même au point de vue du* DROIT POSITIF, *Ctésiphon était irréprochable :* mais la démonstration qu'il donne de cette assertion, est plus spécieuse que concluante.

Son discours est le modèle le plus admirable de la *gradation oratoire*. En voici le **plan** dans ses grandes lignes (1) :

Dans l'**Exorde** (1-8), qui prend le *ton* et *l'allure d'une prière à la Divinité*. Démosthène, après avoir protesté de son dévouement à ses concitoyens, conjure ses juges de se montrer *impartiaux*, comme les lois leur en font un devoir. Cette impartialité, continue-t-il, consiste non seulement à m'écouter sans préventions, mais encore à me laisser libre de suivre dans ma défense tel ordre que je préfère. — Ce début grave et religieux contrastait fort avec les accents passionnés d'Eschine ; il dut profondément émouvoir les auditeurs.

Le **corps du discours** se partage nettement en DEUX PARTIES :

Dans la **1re partie** qui est **défensive**, Démosthène prouve L'INJUSTICE DE L'ACCUSATION dirigée contre lui, en suivant pas à pas la γραφή. Son BUT est négatif : *éviter une condamnation*. Toutefois cette réfutation est *précédée* d'une προκατασκευή (n° 430), qui paraît avoir été en majeure partie improvisée séance tenante.

Cette **préparation** comprend :

1. Une RÉFUTATION GÉNÉRALE ET SOMMAIRE *des calomnies dirigées par Eschine contre la* VIE PRIVÉE *de Démosthène* (10-11). « Athéniens, s'écrie l'orateur, vous me connaissez, j'ai vécu parmi vous. Eh bien ! si je suis ce qu'Eschine a dit, condamnez-moi sur-le-champ, sans me laisser aller plus loin dans ma défense... Mais qui d'entre vous ne le voit ? *il a menti : il m'a calomnié ;* vous pouvez en conclure que, sur tout le reste, il a également menti et m'a calomnié. »

2. Une RÉFUTATION GÉNÉRALE ET SOMMAIRE *des calomnies dirigées par Eschine contre la* VIE PUBLIQUE *de Démosthène* (12-17). « La manière tortueuse et hypocrite dont Eschine a mené la

---

(1) SCHÉMA de l'ensemble :
Exorde (1-8).
Préparation (9-52).
1re partie, défensive (53-125). Réfutation des trois accusations de la γραφή.
2me partie, offensive (126-323) : Parallèle entre Eschine et Démosthène.
Péroraison (324).

procédure montre qu'il a conscience de l'injustice de son accusation ; il sent fort bien qu'en s'y prenant autrement, il serait allé au devant d'un échec certain. Ici, de nouveau, il se révèle donc tel qu'il est : *menteur, calomniateur.* »

3. Une RÉFUTATION *de ce que Démosthène appelle* τὰ ἔξωθεν τῆς γραφῆς, *un* HORS D'ŒUVRE *d'Eschine*, à savoir : *des points qui ne se rapportent en aucune façon à la* γραφή et qui concernent la conclusion et la ratification de la paix dite de Philocrate (17-49). « Vous voulez m'endosser la responsabilité de ces événements, dit l'orateur; or, à cette époque, je ne m'occupais pas même encore de politique ! »

Ainsi Démosthène parvient à irriter les juges contre l'accusateur en leur montrant que celui-ci procède avec une insigne mauvaise foi et qu'il les entretient de faits étrangers à la cause. Après avoir ainsi préparé le terrain, il aborde la **Discussion des trois chefs de la** γραφή, dont il fait donner la lecture par le greffier (53-125).

1. CTÉSIPHON N'A DIT QUE LA VÉRITÉ *en proclamant que Démosthène a bien servi sa patrie.* Après un tableau animé de la triste situation dans laquelle se débattait la Grèce au moment où il commença sa carrière politique, Démosthène montre qu'en décidant Athènes à résister à Philippe, il a fait son devoir de citoyen (56-101), et qu'il s'est inspiré de ce même devoir dans sa politique intérieure (102-109).

En voilà assez, conclut-il (110), pour établir que j'ai mérité la couronne et cependant je laisse de côté mes plus grands titres de gloire : τὰ μέγιστα τῶν πεπολιτευμένων καὶ πεπραγμένων.

2. CTÉSIPHON NE DEVAIT PAS REMETTRE LE COURONNEMENT JUSQU'APRÈS LA REDDITION DES COMPTES, car il proposa le couronnement comme récompense de dons libres et volontaires dont Démosthène n'a pas à répondre (111-119). Ici l'argumentation est spécieuse, mais vraiment sophistique.

3. CTÉSIPHON N'A PAS VIOLÉ LA LOI EN DEMANDANT QUE LA PROCLAMATION SE FIT AU THÉATRE PENDANT LES DIONYSIES, car cela s'est fait souvent et pour d'excellentes raisons (120-121).

Au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture de cette première partie du plaidoyer, on sent que l'orateur domine de plus en plus son auditoire et qu'il se rend parfaitement compte de cet effet. Au point où nous sommes arrivés dans cette analyse, il est sûr de faire acquitter Ctésiphon ; mais cette victoire ne lui suffit pas : *il veut écraser son adversaire et le mettre à tout jamais hors de combat en faisant repousser son accusation par plus des quatre cinquièmes des voix, et partant en le faisant condamner lui-même. C'est le* BUT DE LA 2me PARTIE.

Cette **2me partie** (126-323) est donc **résolument offensive**. Elle comprend :

1. UNE ATTAQUE PERSONNELLE CONTRE ESCHINE, représailles impitoyables des attaques de l'accusateur (126-159).

2. UN PARALLÈLE ENTRE LA POLITIQUE DE DÉMOSTHÈNE ET CELLE DE SON ACCUSATEUR (160-293), Il y a ici, dit l'orateur, *un patriote* et *un traître* : qui est le patriote ? qui est le traître ?

Eschine l'avait dépeint vendu aux ennemis d'Athènes, portant malheur à sa patrie par une espèce de fatalité qui pesait sur lui, abusant de son éloquence pour conduire ses concitoyens à leur perte. Démosthène relève fièrement ces calomnies en comparant continuellement ses actes à ceux de son antagoniste.

3. UNE RÉCAPITULATION GÉNÉRALE (294-306).

4. UNE CONCLUSION GÉNÉRALE. Vous devez me juger, s'écrie l'orateur, en me comparant non pas aux héros du passé, mais à mes contemporains, et particulièrement à Eschine (314-320). Il termine, comme il a commencé, par une vibrante protestation de son dévouement à la patrie (321-323) et par une

Courte péroraison, qui est, comme l'exorde, une prière à la Divinité (324).

Issue du procès. — Le triomphe de Démosthène fut complet. Eschine ne recueillit pas le cinquième des voix et dut s'exiler ; il se retira à Rhodes, où il se fit professeur de rhétorique.

REMARQUE. — « Le discours *sur la Couronne* est considéré par la plupart des critiques comme le chef-d'œuvre d'un orateur qui n'a pas eu d'égal... Le plan de ce plaidoyer a été souvent mal compris. En réalité, il est *fort simple dans ses grandes lignes* et conforme à la tradition grecque ; mais, comme toujours chez Démosthène, il est aussi *fort libre et fort simple dans l'exécution*, si bien que la mobilité des impressions de l'orateur *semble* parfois le briser. » (A. CROISET, *l. c.*)

§ 2. — L'éloquence judiciaire de nos jours.

456. — **Les causes** portées devant nos tribunaux sont *civiles* ou *criminelles*.

I. LES CAUSES CIVILES ont pour objets les désaccords qui surgissent à propos des *droits familiaux* (mariage, divorce, puissance paternelle, tutelle, interdiction, etc.), ou des *droits réels* (propriété, usufruit, servitudes, etc.), ou enfin des *droits personnels* (vente, louage de choses, et autres contrats, testaments et successions, etc.).

II. LES CAUSES CRIMINELLES ont pour objet les actes attentatoires à l'ordre public, les contraventions à la loi, vols, faux, violences, coups, blessures, meurtres, assassinats, etc. (1).

REMARQUE. — Une cause peut être *à la fois criminelle et civile*.

EX. : Un homme qui a été blessé, peut avoir subi par ce fait un dommage matériel, par exemple une interruption forcée de travail. En ce cas, il a droit de réclamer une compensation et de *se porter partie civile*.

457. — **Les tribunaux actuels, en Belgique et en France.** — Au point de vue de la situation faite à l'éloquence judiciaire, il y a, de nos jours, trois espèces de juridictions, qui ont chacune un caractère particulier :

I. LES TRIBUNAUX COMPOSÉS EXCLUSIVEMENT DE MAGISTRATS, à savoir : *les justices de paix*, *les tribunaux de première instance*, *les cours*

(1) Le *Code pénal* (part. 1re) distingue, d'après les peines dont les frappe la loi, trois espèces d'infractions :

1° *La contravention*, passible seulement de peines de police.

2° *Le délit*, que punissent des peines correctionnelles.

3° *Le crime*, qui entraîne des peines criminelles.

d'appel et la cour de cassation. Des juges inamovibles nommés par le gouvernement y connaissent des affaires civiles, et, parmi les causes criminelles, de celles qui ont pour objet la plupart des délits et les contraventions. Dans ces dernières causes, les débats ont lieu entre les *avocats* des parties et l'organe du *ministère public* (procureur général, avocats généraux, procureur du Roi, substituts, commissaires ou officiers de police remplissant les fonctions de ministère public) qui représente la loi.

Les CONSEILS DE GUERRE, les TRIBUNAUX DE COMMERCE et les CONSEILS DE PRUD'HOMMES ont une organisation spéciale.

II. LES ASSISES. — Les accusations de crime, de délit politique et de délit de presse sont portées devant les assises.

La Cour est formée d'un président, assisté de deux autres magistrats.

A droite de la Cour, sur des bancs disposés perpendiculairement aux sièges qu'elle occupe, se trouve *le jury*. Il est composé de douze *jurés* désignés par le sort parmi un certain nombre de citoyens inscrits sur une liste fixée préalablement par la magistrature. L'accusation et la défense ont le droit de récusation.

A gauche de la Cour et en face du jury se tiennent :

1° *Le ministère public*, chargé de soutenir l'accusation.

2° Un peu à gauche de ce magistrat, *les défenseurs*, derrière lesquels prennent place, entre deux ou plusieurs gendarmes, *l'accusé ou les accusés*.

Devant la Cour, au milieu de l'espace libre, il y a un siège réservé aux *témoins*.

Le président interroge l'accusé et les témoins ; il dirige les débats. De plus, en France, il les résume.

Quand *le réquisitoire, les plaidoiries* et *les répliques* sont terminés, le jury se retire pour délibérer sur *la* SEULE *question de fait* : « L'accusé est-il coupable d'avoir commis tel meurtre, tel vol, ou tel crime ? L'accusé a-t-il commis le crime avec telle ou telle circonstance aggravante ? » Après avoir répondu, par scrutin secret, le jury rentre et son chef fait connaître *le verdict*.

La Cour intervient alors pour prononcer l'acquittement ou pour appliquer la peine.

III. En France, les HAUTES COURS DE JUSTICE ou d'autres TRIBUNAUX EXTRAORDINAIRES sont appelés à statuer sur certaines causes politiques.

Ex : La chambre des Pairs, en France, fut érigée en assemblée de ce genre, lorsque, le 5 avril 1840, elle jugea la tentative du prince Louis-Napoléon, à Boulogne. (Voyez **MF.** IV[3], 385.)

REMARQUES. — 1° Il suffit de mentionner ici L'ARBITRAGE, institution excellente, mais où l'éloquence du barreau ne peut guère se produire. Les parties, au lieu de porter leur différend devant des tribunaux, s'en remettent d'un commun accord à la décision d'un ou plusieurs jurisconsultes librement choisis par elles.

2° On appelle MÉMOIRE, un plaidoyer *écrit* ou *imprimé, destiné à être lu* soit par certaines personnes déterminées, soit par le grand public. Pour le fond, il ne diffère pas des plaidoyers prononcés à l'audience. Pour la forme, voyez ce que nous avons dit sur la différence qui existe entre le style d'un écrit destiné à la lecture et celui d'un discours prononcé (n° 61).

Ex. : Le *Mémoire de Lally-Tollendal* pour la réhabilitation de son père.

Quand le mémoire a pour objet un point de droit, il prend le nom de CONSULTATION.

Ex. : La consultation de Me Rousse en faveur des droits des religieux français, — droits méconnus par les fameux décrets du 29 mars 1880, — et l'adhésion de M. De Molombe à cette consultation. (Voyez PRÉCIS HISTORIQUES, 1880, pp. 459 et 472.)

458. — Déontologie de l'éloquence judiciaire. — I. DEVOIRS DE LA MAGISTRATURE. — Le magistrat qui prend la parole dans un débat judiciaire, représente la loi. Il est donc tenu à *l'équité* et à *l'impartialité* les plus strictes.

Là où *le président des assises* résume les débats avant de poser les questions aux jurés, il doit prendre garde de n'influencer ceux-ci en aucun sens ; si son exposé est incomplet ou inexact, il peut entraîner les méprises judiciaires les plus graves.

Quant à la magistrature debout, ou ministère public : *A.* dans les *causes de police, correctionnelles ou criminelles*, elle ne peut requérir que lorsqu'elle est convaincue de la culpabilité de l'accusé ; — *B.* dans les *causes civiles*, où elle intervient exceptionnellement pour donner son avis, elle doit faire taire ses sympathies et ses antipathies et se tenir toujours au point de vue objectif de la justice et de la légalité.

II. DEVOIRS DES AVOCATS. — *A.* Dans les *causes civiles*, ils ne peuvent jamais contester un droit *certain*, ni soutenir une prétention dont ils connaissent l'injustice. Quand le droit de leur client est *probable*, ils doivent s'efforcer de le faire triompher, mais sans jamais recourir à des moyens frauduleux.

B. Dans les *causes criminelles*, ils doivent de même s'abstenir de tout moyen frauduleux, immoral ou préjudiciable aux droits de tiers. Mais comme *les juges sont tenus à ne connaître des faits que d'après les éléments d'appréciation fournis à l'audience*, les défenseurs ont le droit de se tenir au même point de vue et de choisir, parmi les hypothèses *possibles*, celle qui est la plus favorable à leur client. Ils peuvent donc plaider l'innocence aussi longtemps que la culpabilité n'est pas *juridiquement* établie.

459. — Tâche de l'orateur judiciaire. — Deux questions se posent au sujet de tout procès :

1. LA QUESTION DE FAIT. — Quel est, *au point de vue du droit,* le caractère de l'ensemble des faits qui ont provoqué le litige ou la poursuite ?

2. LA QUESTION DE DROIT. — Quels sont le ou les articles de la loi qui s'appliquent à ces faits ?

Ces deux questions, ou plutôt *cette question unique à double aspect, l'orateur judiciaire doit commencer par la bien poser et la bien résoudre.*

Ce travail constitue *l'étude de la cause.* Il exige, outre la science pratique du droit, l'habileté à réunir et à débrouiller ce qu'on appelle *un dossier.*

Le plus souvent, les faits qui se rapportent à une cause forment un fouillis d'éléments aussi nombreux que disparates, dont les plus importants n'apparaissent pas toujours tels à l'intéressé lui-même. Parfois un acte qui semble n'avoir aucune portée, une simple parole, un chiffre, une ligne ou même un mot perdu dans un document, fournissent des indications décisives. Le magistrat et l'avocat qui ont *du coup d'œil* les devinent, les remarquent, comprennent leur valeur et découvrent leur connexion : ils parviennent ainsi à saisir *la vraie physionomie, la psychologie de l'affaire, son affinité secrète avec les grandes lois qui régissent les individus et la société.*

Ce qui pour l'observateur superficiel et peu perspicace se réduit à une aventure vulgaire ou à une question de gros sous, se révèle à leurs yeux tantôt comme une *piquante comédie*, tantôt comme un *drame poignant*, toujours comme un *spectacle instructif du plus haut intérêt*, et *c'est cette vision qu'ils s'entendent à communiquer à leur exigeant auditoire.*

Ex. : *Berryer plaidant pour Chateaubriand.* **MF.** 1V³ . 381. « Nous vous interpellons de déclarer s'il est vrai qu'en France aujourd'hui une opinion ait le droit de condamner une opinion, si quelque loi a fait disparaître le droit constitutionnel qui appartient à chacun de proposer son opinion, et de tâcher de la faire accueillir, s'il y a des droits dynastiques qui fassent obstacle à ce droit constitutionnel. »

Berryer pour le prince Louis-Napoléon (plus tard Napoléon III). **MF.** 1V³ . 388. « Dans la position personnelle du prince Napoléon, après les événements qui se sont accomplis en France et qui sont votre propre ouvrage, en présence des principes que vous avez proclamés et dont vous avez fait les lois du pays, les actes, l'entreprise du prince Napoléon, sa résolution présentent-ils un caractère de criminalité qu'il vous soit possible de déclarer et de punir judiciairement. »

Chaix d'Est-Ange plaidant pour Labaure, après avoir établi que Benoit a tué Formage, se demande pourquoi il l'a fait. « Quel motif le poussait donc à ce meurtre ? Et prenez-y garde : pour un tel crime... ce motif... doit être puissant, capital...

» Benoit était soumis à Formage par un terrible lien, par un secret infernal... Il avait commis un (autre) crime (le meurtre de sa mère) et Formage en avait pénétré le mystère .. Il veut sortir enfin de ce mortel esclavage, il veut s'affranchir des lois que lui dicte en maître le possesseur de son secret. » **MF.** 1V³ . 411.

Il ne suffit pas d'avoir résolu le problème ; *cette solution, il faut la faire accepter par les juges en leur démontrant qu'elle est la vraie.* C'est en quoi excellent les grands orateurs du barreau.

Trois qualités maîtresses caractérisent leurs discours :

1. L'art de captiver, dès le début, l'attention des juges.

Ex : Voyez le commencement du plaidoyer de Berryer pour le prince Napoléon. **MF.** IV³ . 386.

Le procureur général, dans son réquisitoire, avait raillé l'accusé. Berryer commence par des *considérations graves et solennelles sur la situation et sur les conditions dans lesquelles s'engage le procès.* Retournant contre l'accusateur une de ses propres paroles, il montre le trouble que la succession rapide des régimes les plus divers, république, empire, restauration, monarchie de juillet, a jeté dans les consciences. Il en conclut que les juges ont « le devoir de s'armer de vérité et de courage » et que, « avant d'accorder au pouvoir les vengeances qu'il réclame », ils doivent se demander quelle part ils ont eue dans les actes qu'on veut leur faire châtier.

— Remarquant que le siège des juges était fait, un éminent avocat débuta en ces termes : « Messieurs, en commençant ce plaidoyer, je constate que vous êtes décidés à nous condamner ; et vous n'avez pas encore entendu un seul mot de la défense ! La manière dont l'instruction a été menée révèle vos préjugés. Je comprends ceux-ci, mais je sais que vous n'êtes pas hommes à oublier votre devoir : vous m'écouterez religieusement et ferez taire vos préventions. »

— Voyez comment Jules Favre relève une contestation qui avait pour objet le nom d'un château : « En réclamant aujourd'hui la propriété exclusive du nom d'*Armainvilliers*, M^me^ la duchesse de la Rochefoucauld-Doudeauville n'entend pas engager ici une lutte ardente. Le procès qui vous est déféré ne touche pas aux personnes, c'est à l'occasion d'une terre qu'il est soulevé.

» Le nom par lequel un domaine est connu depuis des siècles, constitue-t-il une propriété, ou bien appartient-il à tous ? Telle est la question que vous avez à juger.

» Elle est sans précédent ; j'ajoute qu'elle n'est pas sans gravité : elle est d'un intérêt considérable, au moins pour M^me^ la duchesse de la Rochefoucauld, par la même raison peut-être qui, aux yeux de M. Pereire, peut la faire paraître vaine et subtile. Tout dépend, en effet, du point de vue où l'on se place. Or, sans vouloir rien dire de désagréable pour personne, il est certain que les deux adversaires ne sont pas du même monde ; qu'ils ne parlent pas le même langage et que, entre eux, il n'y a rien de commun que le voisinage. » **MF.** IV³ . 438.

2. La netteté dans la manière de poser la question ; la clarté et la vigueur dans la démonstration.

Ex. : Voyez comment Lachaud simplifie la discussion dans l'action intentée contre son client par le général Trochu. Il s'agit de savoir si de Villemessant a *diffamé* Trochu : « Abordons bien vite la grande question de ce procès. M. Trochu a-t-il été fidèle à l'Impératrice et au Corps législatif autant qu'il devait l'être ? C'est là le procès, il est là et il n'est que là. Tout le reste va

s'effacer devant ces deux grandes questions. M. l'avocat général l'a bien compris, il n'a traité que celles-là.

» Eh bien, voyons ! A l'Impératrice, au Corps législatif qu'a-t-il promis ? Qu'a-t-il fait ? Qu'est-ce que l'histoire doit dire de sa conduite ?...

» Voici les faits, ils ne sont pas très nombreux, mais ils sont décisifs. Quand je les aurai rappelés à vos souvenirs, je n'aurai qu'une chose à vous dire : mettez la main sur vos cœurs et répondez si vous eussiez agi ainsi que M. Trochu l'a fait. » **MF.** IV³ . 471.

— Voyez encore comment, par l'habile groupement des indices, établis chacun par des témoignages ou des documents, Chaix d'Est-Ange prouve d'abord que Benoit a tué Formage, puisqu'il avait auparavant tué sa propre mère

3° L'animation, et, s'il est permis de parler ainsi, la mise en scène dans l'exposé des faits.

Ex. : Le plaidoyer de Chaix d'Est-Ange pour Labauve. **MF.** IV³ . 399.

CHAPITRE III

ÉLOQUENCE DÉLIBÉRATIVE OU POLITIQUE

460. — **L'éloquence politique**, sainement entendue, est le talent de *concourir par la parole au bon gouvernement de l'État*, en persuadant aux assemblées politiques les mesures qui sont *vraiment* utiles au bien général.

Voyons d'abord ce qu'elle fut chez *les anciens*, puis ce qu'elle est et doit être chez *les modernes*.

§ 1er. — L'éloquence politique chez les anciens

ARTICLE PREMIER. — *L'éloquence politique à Athènes au temps de Démosthène*

461. — Il y avait à Athènes **deux espèces de délibérations politiques** : celles qui précédaient les ψηφίσματα ou *décrets*, et celles qui avaient pour objet *la législation*.

I. **L'assemblée du peuple** (1). — L'organisation de la cité était démo-

(1) Voyez G. Busolt, *Die griechischen Staats-und Rechtaltertumer*. Munich, Beck, 1892, n° 196.

cratique. Les citoyens, au nombre de cinq à six mille, se réunissaient régulièrement (ἐκκλησία ἐγίγνετο) quatre fois par Prytanie (1) au PNYX, pour délibérer sur les affaires publiques (συμβουλεύειν περὶ τῶν ὅλων).

Ils occupaient les gradins d'un vaste amphithéâtre, à ciel ouvert, auquel faisait face *la tribune*, le βῆμα, d'où parlaient les orateurs.

La séance s'ouvrait par un *sacrifice* et par une *prière* que récitait le *héraut*, κήρυξ.

Ensuite *le président*, ὁ ἐπιστάτης, exposait (προτίθησι) *l'objet de la discussion*. Celui-ci avait été notifié publiquement quatre jours auparavant, après avoir été approuvé au préalable par un προβούλευμα de la βουλή, ou *Conseil des Cinq-cents*.

Alors le κήρυξ (héraut) demandait si quelque citoyen désirait prendre la parole. Tous en avaient le droit, mais un petit nombre seulement, toujours les mêmes, οἱ εἰωθότες λέγειν, répondaient à cette invitation. C'est que, pour se faire écouter d'un auditoire aussi difficile, aussi exigeant et aussi mobile que le peuple athénien, il fallait un talent oratoire et une sagacité de tout premier ordre. De là les noms de οἱ ῥήτορες, οἱ λέγοντες, οἱ πολιτευόμενοι, qui étaient donnés aux orateurs, en opposition avec celui de οἱ ἰδιῶται, par lequel on désignait les autres.

Celui qui voulait haranguer la foule se levait (ἀνέστη), montait à la *tribune* et donnait son avis avec plus ou moins de développement (παρελθὼν ou παριὼν γνώμην ou ἃ γιγνώσκει ἀπεφήνατο, ἀπεδείξατο). Pendant qu'il prononçait son discours, il portait une couronne de myrte, symbole de l'*inviolabilité* dont il jouissait (ἡ ἐπὶ τοῦ βήματος παρρησία).

Nulle action ne pouvait lui être intentée du chef de *ce qu'il avait dit de vive voix* ; le président pouvait seulement lui infliger une peine disciplinaire, consistant en une amende, pour manque de convenances. Par contre, durant une année entière, il était responsable des *propositions écrites* (ἃ ἔγραψε) dans lesquelles il formulait ses conclusions. Pendant tout ce laps de temps ou pouvait, par une γραφὴ παρανόμων, l'accuser d'avoir présenté un décret contenant des clauses contraires aux lois de la cité.

Quand, dans la discussion même, un citoyen quelconque s'engageait sous serment (ὑπωμοσία) à déposer une plainte de ce genre, la délibération sur le projet de décret était suspendue par le fait même et ajournée jusqu'après le procès.

Pareille opposition ne se produisait-elle pas, le président mettait la proposition aux voix. On votait soit en levant la main (χειροτονεῖν), soit en déposant des jetons ou des bulletins (ψῆφος, ψηφίζειν). Enfin, le président proclamait le résultat (ἀναγορεύεται ἃ ἔδοξε), qui, par cette promulgation, devenait exécutoire (κύριον ψήφισμα).

(1) On comptait dix Prytanies par an.

II. **La législature** (1). L'assemblée du peuple ne procédait pas elle-même à la confection de nouvelles lois ; elle déléguait à cette fin une commission de *législateurs* (νομοθέται.)

La première des ecclésies de l'année portait à l'ordre du jour l'examen de la question s'il y avait lieu ou non de modifier la législation existante. La réponse était-elle affirmative, ceux qui voulaient présenter des projets de loi devaient les afficher à l'agora ; puis le peuple chargeait les prytanes de constituer les nomothètes, pris parmi les héliastes et chargés de se prononcer sur *ces* projets. Le nombre de ces législateurs allait parfois jusqu'à mille.

Le *débat devant les nomothètes* avait, sous plus d'un rapport, l'allure d'une discussion judiciaire. Des avocats d'office σύνδικοι avaient mission de défendre les lois dont on demandait l'abrogation.

462. — Les Philippiques et les Olynthiennes de Démosthène sont et seront toujours comptées à bon droit parmi les principaux chefs-d'œuvre de l'éloquence de la tribune. Ces harangues furent prononcées par le grand orateur pour *décider le peuple à résister d'une manière efficace au roi Philippe de Macédoine, qui, après avoir organisé son armée et après avoir fait de son pays une puissance maritime par la conquête des villes du littoral, cherchait à imposer son joug à toutes les cités helléniques, pour marcher avec elles à la conquête de la Perse.*

Ces cités, indépendantes les unes des autres, s'épuisaient en luttes stériles, habilement entretenues ou excitées par Philippe. Démosthène, qui avait vu clair dans le jeu de ce prince, entreprit d'*unir toutes les villes grecques contre lui dans une vaste ligue nationale sous l'hégémonie d'Athènes.* Tel fut le *but* constant de toute sa carrière politique ; telle est la TENDANCE GÉNÉRALE de ses *Philippiques* et de ses *Olynthiennes.*

Les harangues qu'il adressa au peuple ne restent jamais dans le vague ; elles ont toujours pour objet *une mesure pratique bien déterminée, qu'il voulait faire accepter et exécuter par ses auditeurs.* Généralement il commence par montrer la *nécessité de faire quelque chose*, sans encore préciser ; puis, quand il voit les volontés prêtes, il fait sa proposition et indique *ce qu'il faut faire ;* enfin, il montre l'*efficacité et les avantages du projet* qu'il recommande.

L'étude de la *1re Philippique*, dont voici l'*analyse*, donnera une idée de sa manière.

---

(1) Voyez G. Busolt, *l. c.*, n° 203.

Le BUT de ce discours est de persuader aux Athéniens *deux mesures* que l'orateur juge indispensables pour combattre Philippe d'une manière sérieuse : *la création d'une armée permanente, — la participation personnelle des citoyens à la guerre.*

Remarquez que le découragement était général : les succès remportés par Philippe faisaient croire qu'il était désormais invincible.

Exorde bref et piquant : Avec courtoisie, humour et finesse, sous prétexte d'expliquer pourquoi il prend la parole avant les εἰωθότες (n° 461), l'orateur reproche à ceux-ci d'avoir donné des conseils sans valeur et de forcer ainsi le peuple à revenir toujours sur la même question.

1re partie : (2-12). Elle a pour BUT PARTICULIER de *décider les auditeurs à faire* LEUR DEVOIR QUEL QU'IL SOIT (τὰ προστήκοντα).

Pour arriver à ce résultat, Démosthène procède par étapes :

1° Pas de découragement, dit-il (οὐκ ἀθυμητέον) ; *la situation n'est pas désespérée* : vous n'avez pas encore expérimenté, *dans la guerre présente*, ce qu'il adviendra *si* vous faites énergiquement votre devoir.

2° D'autre part, *le passé vous dit d'avoir bonne confiance* : il vous montre que *chaque fois que vous avez fait votre devoir, vous avez triomphé.*

3° L'exemple de Philippe confirme cette vérité : s'il a triomphé, c'est qu'il a été énergique, actif.

CONCLUSION : *Si vous aviez* LA VOLONTÉ *de prendre les décisions qui s'imposent*, — l'orateur les indique ici une première fois, — *la situation changerait.* Voyant qu'ils peuvent compter sur vous, tous les ennemis secrets de Philippe se retourneraient contre lui ; tandis que maintenant... (tableau de l'insouciance et de la légèreté athéniennes : λέγεταί τι καινόν κ. τ. λ.)

Dans la TRANSITION A LA 2me PARTIE (13), l'orateur résume ce qu'il vient de dire : « *Il faut avoir tous la volonté énergique de faire votre devoir* » (δεῖ τὰ προστήκοντα ποιεῖν ἐθέλοντας ὑπάρχειν ἅπαντας ἑτοίμως), et ce qu'il va dire : « *la manière dont il faut se préparer* » (τὸν τρόπον τῆς παρασκευῆς), ou, ce qui est la même chose, en quoi consiste pratiquement le devoir actuel, quelles mesures il faut prendre.

2me partie (13-29). Après avoir conjuré l'auditoire de ne pas se prononcer avant de l'avoir entendu jusqu'au bout, et de prendre des résolutions *sérieuses, l'orateur expose :*

1° LES MESURES QU'IL FAUT PRENDRE : Réserve de 50 trirèmes, armée permanente, escadre volante, participation personnelle des citoyens à la guerre et mode de cette participation.

2° LES DÉPENSES que ces mesures entraîneront et les *moyens* de les couvrir.

3me partie (30-50). BUT PARTICULIER : DÉCIDER *les Athéniens* A VOULOIR *faire leur devoir* AINSI ENTENDU, c'est-à-dire à adopter les mesures qui constituent une *double innovation.*

Il s'agit, s'écrie Démosthène (30), de combattre Philippe non seulement en théorie, par des décrets et des lettres μὴ μόνον ἐν τοῖς ψηφίσμασι καὶ ταῖς ἐπιστολαῖς), comme vous l'avez fait jusqu'ici, mais aussi en pratique, *par des actes* (ἀλλὰ καὶ τοῖς ἔργοις).

Quels sont ces *actes* (ἔργα) ? La *création d'une armée permanente* et la *présence d'un nombre convenable d'Athéniens dans cette armée.*

L'orateur montre LA NÉCESSITÉ ET L'EFFICACITÉ DE CES DEUX MESURES.

1. *Nécessité et efficacité d'une armée permanente.*

Considérez, dit-il, la *topographie du théâtre de la guerre* et *la tactique de Philippe* ; vous comprendrez que, pour *faire cesser le présent état de choses*, il faut être prêts, et que pour

être prêts, il faut, non des βοήθειαι *improvisées* et des armées *mercenaires*, mais des forces *organisées à temps* avec le soin que vous apportez à préparer vos fêtes (τὰ Παναθήναια καὶ τὰ Διονύσια) et *surveillées par vous-mêmes* (31-37).

A ce tableau de *ce qui doit être* et des *conséquences heureuses* qui s'ensuivront, l'orateur oppose *ce qui est*, LA SITUATION ACTUELLE : l'insolence croissante de Philippe (38), l'attitude ridicule et honteuse des Athéniens qui combattent ὥσπερ οἱ βάρβαροι πυκτεύουσιν (39-41), maux que les dieux ont permis pour les tirer de leur apathie (42).

2. *Nécessité et efficacité de la participation des Athéniens en personne à la guerre* (43-50).

Philippe ne s'arrêtera pas, à moins que nous ne l'arrêtions. Or, pour cela, *il faut qu'une partie des citoyens soit présente à l'armée.* Démosthène fait un tableau animé de l'impuissance à laquelle sont réduits les stratèges. Tout changera, dit-il, quand les capitaines auront des Athéniens pour témoins de leurs actes. Alors la reddition des comptes se fera sérieusement et avec justice, on ne se paiera plus de mots, comme on le fait maintenant.

Péroraison, très courte (51). J'ai été franc ; puissé-je ne pas avoir à m'en repentir ! (1)

ARTICLE 2. — *L'éloquence politique chez les Romains.* (2)

463. — Les assemblées politiques à Rome. — *Sous la République*, trois autorités, le *peuple*, le *Sénat* et les *magistrats*, se partageaient *la puissance souveraine* (*majestas*).

LE PEUPLE, c'est-à-dire les citoyens (*cives*) réunis dans les assemblées politiques (*comitia*), était le vrai souverain : en lui résidait la plénitude du pouvoir. C'est lui qui nommait les magistrats, qui faisait les lois, qui jugeait en dernier ressort.

LES MAGISTRATS avaient en mains le pouvoir exécutif.

LE SÉNAT exerçait un contrôle très sérieux et très efficace sur toutes les affaires politiques importantes, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur : il avait la haute surveillance du culte national, la gestion des finances, l'administration provinciale ; c'était lui qui proposait aux comices centuriates les déclarations de guerre ; il réglait les levées de troupes, déterminait le théâtre des opérations militaires (*provincias nominare, decernere*), concluait la paix. Il intervenait

(1) De tous les orateurs anciens et modernes, Démosthène est celui dont l'étude fait le mieux *sentir* en quoi consiste la véritable éloquence. Cette étude n'est pas particulièrement difficile, aux conditions suivantes :

1° Il faut connaître les faits historiques dont il est question.

2° Il faut suivre sur une carte les opérations militaires dont l'orateur parle.

3° Il faut s'habituer *à lire d'après le sens* les périodes si longues et pourtant si claires et si variées dont les discours de Démosthène ne sont pour ainsi dire qu'une suite ininterrompue. Mais pour lire *d'après le sens*, il ne suffit pas de mettre les coupes et les repos aux endroits voulus : il faut encore marquer, par des inflexions de la voix et par le ton, les *sentiments* variés à l'infini dont presque chaque mot est la manifestation.

(2) Voyez KRIEG, *Antiquités romaines*, pp. 62-123. — J.-B. MISPOULET, *La vie parlementaire à Rome sous la République*. Paris, 1899.

aussi dans la législation : les projets de loi (*rogatio*) étaient d'abord examinés par lui et son avis (*auctoritas*) avait presque la valeur d'une loi.

L'éloquence politique romaine se produisait *à l'assemblée du peuple* et *au Sénat*.

I. LE SÉNAT se composait de 600 sénateurs (1) choisis par les censeurs, qui devaient prendre *optimum quemque* parmi les anciens titulaires des hautes magistratures et, au besoin, parmi les chevaliers.

Il ne pouvait être convoqué et présidé que par le consul, le préteur et, pendant l'absence des consuls, par les tribuns de la plèbe.

Le lieu de la réunion devait être un *templum* (un lieu inauguré). C'était ordinairement la *Curia*, parfois un temple sur le *Forum*.

Le président était sur un siège un peu plus élevé que les autres.

Le personnel des fonctionnaires (secrétaires, messagers, hérauts, licteurs) était admis aux séances ; les simples particuliers cherchaient souvent à écouter aux portes.

La *délibération* comprenait *trois parties :*

1° Le rapport (*relatio*) fait par le magistrat président, sur l'objet de la délibération.

2° La DISCUSSION (*rogatio*). A la question « *de ea re quid fieri placet ?* » les sénateurs ayant voix délibérative étaient interrogés tous par ordre hiérarchique et par appel nominal « *quid censes ? quid videtur ?* » Tous *devaient* donner leur avis, debout, soit en motivant leur propre manière de voir (*sententia*), soit en se rangeant à celle d'un préopinant.

A la fin de l'interrogation, le président résumait les débats (*pronuntiare sententias*. — EX. : CICÉRON, *4me Catilinaire*).

3° LE VOTE (*discessio*) se faisait ordinairement par formation de groupes. « *Qui hoc censetis* — disait le président — *illuc transite ; qui alia omnia, in hanc partem.* »

La majorité décidait du sort de la proposition.

II. L'ASSEMBLÉE DU PEUPLE avait lieu de DEUX MANIÈRES :

1° En COMICES (*comitia*). Les citoyens se réunissaient, soit *en curies*, soit *en centuries*, soit *en tribus*, sur la convocation et sous la présidence d'un

(1) César porta leur nombre à 900, Antoine à 1.000 ; Auguste le ramena à 600. Les sénateurs convoqués étaient tenus de siéger. Mais, en fait, on se montrait assez tolérant sur ce point, à en juger d'après le nombre des membres présents aux séances par rapport auxquelles il est possible de fixer ce détail. (200, 415, 417, 697. — Voyez MISPOULET, *l. c.*, p. 57.)

magistrat, uniquement POUR VOTER. Le vote portait, soit sur un projet de loi, soit sur l'élection d'un magistrat, soit, dans les causes capitales, sur la sentence.

2° En CONTIO ou RÉUNION LIBRE, *où le peuple n'était pas distribué en groupes et ne donnait pas son suffrage.* C'étaient des espèces de « *meetings* » *préparatoires aux comices,* surtout aux comices législatifs. Les partisans et les adversaires d'une *rogatio* s'y efforçaient de conquérir le peuple chacun à son opinion.

Le *jus contionem habendi* appartenait à tous les magistrats, ainsi qu'aux prêtres. Un simple citoyen voulait-il parler au peuple, il s'adressait à un des personnages qui avaient le droit de le convoquer.

Le nom de CONTIO ne désigne pas seulement *les assemblées* du peuple dont nous venons de parler, mais aussi *les discours* qui s'y prononçaient.

Les orateurs parlaient du haut des ROSTRA.

On appelait ainsi une grande tribune (*suggestum*) de forme ovale, dont la plate-forme était entourée d'une balustrade, et qui reposait sur des piliers. Ceux-ci étaient ornés des éperons de vaisseaux (*rostra*) pris à Antium en 338 avant Jésus-Christ.

Les rostres étaient situés « sur les confins du Comitium et du Forum. Les orateurs pouvaient ainsi se faire entendre à la fois des patriciens et des plébéiens. Ce fut longtemps un usage que l'orateur parlât tourné vers le Comitium ; mais C. Gracchus ou Licinius Crassus introduisit l'habitude de se tourner vers le peuple, comme vers le véritable souverain. » (H. THÉDENAT, *Le Forum romain*, p. 144.)

464. — Les principaux discours qu'il convient d'étudier pour se faire une idée de l'éloquence politique à Rome, sont les suivants :

I. **Discours prononcés au Sénat.** — 1° CICÉRON, *1re Catilinaire.*

Les quatre Catilinaires ont été écrites et publiées assez longtemps après avoir été prononcées. *La première* n'est pas un discours unique, mais la *synthèse de deux discours distincts.*

Le premier (*1 Cat.* I. à X) n'est qu'une véhémente et longue apostrophe au conspirateur. En la fulminant, le consul obtint le résultat qu'il voulait atteindre : il convainquit Catilina de conspiration contre la République, si bien que les sénateurs, dont l'attitude avait été assez hésitante jusqu'à ce moment, manifestèrent nettement leur hostilité à l'égard du traître. (Voyez ci-dessus n° 426.)

Le second discours (*1 Cat.* XI à la fin) est adressé aux sénateurs. Le consul leur explique sa conduite et s'efforce de la légitimer en montrant qu'elle est conforme au bien de l'État.

2° CICÉRON, *4e Catilinaire* « discours-type d'un président du Sénat (1) ».

Le décret « *videant consules* » avait conféré à Cicéron le pouvoir dictatorial et partant le droit de juger les complices de Catilina. Mais le consul voulait associer le Sénat à cet acte, afin de ne pas en porter seul la responsabilité. Deux avis étaient en présence. Le consul désigné, Silanus, avait opiné pour *la peine de mort* ; mais César avait entraîné le plus grand nombre des sénateurs à sa suite, en faisant valoir le *danger qu'il y avait à sortir de la légalité*. Il proposait *la détention perpétuelle des coupables et la confiscation de leurs biens*.

Cicéron *résume les deux avis en appuyant celui de Silanus autant que son rôle de président lui permet de le faire*.

Son intervention, paraît-il, aurait été inefficace, si Caton n'était venu à la rescousse.

3° CICÉRON, *Pro Marcello*.

Les critiques qui n'ont vu dans ce discours que des compliments et des remerciments à César, n'en ont pas compris le vrai sens et la vraie tendance. *Sous d'apparentes actions de grâces*, il cache un *acte politique des plus importants*. En effet, Cicéron, qui avait commencé par bouder le nouveau régime, avait fini par trouver l'éloignement des affaires et le silence très pénibles ; il cherchait une occasion de rentrer en scène. (Voyez GASTON BOISSIER, *Cicéron et ses amis*, pp. 344 et suiv., et les *Lettres de Cicéron* relatives au rappel de Marcellus.)

Cette occasion, il crut la trouver dans l'acte de clémence de César, et surtout dans la manière dont cet acte fut accompli. La déférence dont le dictateur fit preuve envers le Sénat, lui parut pouvoir être interprétée comme un gage de son respect pour les institutions républicaines ; il entrevit la possibilité de devenir son collaborateur et en ressentit la joie la plus vive.

Le discours qu'il prononça avait pour BUT *d'accomplir cette évolution, de l'expliquer à ses amis et de la leur faire accepter, enfin d'amener César à se comporter de telle manière qu'un républicain pût lui accorder son appui*.

Certes, cette attitude vaut la peine d'être étudiée et jugée. De plus, le texte du *Pro Marcello* paraît nous être parvenu tel qu'il a été improvisé et recueilli par les tachygraphes, sans avoir subi de remaniements. (Voyez FR. RICHTER, *Ciceros Rede für Marcellus* — Einleitung.) Au point de vue de l'étude de l'éloquence, ce caractère rend le discours particulièrement instructif et intéressant.

II. **Harangues au Peuple** : 1° CICÉRON, 2e *Catilinaire*.

Le consul vient d'arracher le masque à Catilina et de le forcer ainsi à quitter Rome. — Il annonce au peuple cette heureuse nouvelle, puis s'efforce de rassurer les bons et de refréner par la crainte les partisans secrets du complot.

2° CICÉRON, *3e Catilinaire*.

En sortant du Sénat, où il a fourni la preuve matérielle du complot de Lentulus et de ses

(1) J. B. MISPOULET, *La Vie parlementaire a Rome, etc.*, p. 210.

amis, le consul expose à la foule curieuse, groupée sur le Forum, l'événement qui vient de se passer.

Remarque. — Les discours insérés par Tite Live dans son *Histoire romaine* et par Salluste dans ses monographies sur la *Conjuration de Catilina* et sur la *Guerre de Jugurtha*, ne sont pas *textuellement* ceux qui ont été prononcés. Malgré cela, on les étudiera avec grand profit : 1° parce qu'ils sont composés avec un art extrême ; 2° parce que ce sont autant de *spécimens de la manière dont les Romains entendaient l'éloquence politique, à l'époque où celle-ci était à son apogée.*

§ 2. — L'éloquence politique contemporaine.

465. — De nos jours, l'éloquence politique a pris une importance capitale dans presque tous les pays, la plupart des Constitutions ayant pour principe fondamental la souveraineté plus ou moins absolue du peuple.

Il faut considérer cette éloquence :

1° Dans *les parlements* ou *assemblées législatives.*

2° Hors de ces assemblées.

Article Premier. — *L'éloquence parlementaire.*

466. Les divers régimes politiques. — Guidés par leur inclination naturelle, les hommes se sont associés en cités et en nations. Comprenant la faiblesse de leur action, lorsqu'ils sont isolés, et sa puissance, lorsqu'ils groupent leurs forces en faisceaux, *ils se sont unis en vue de s'assurer plus efficacement la jouissance des avantages temporels. – Dans toute nation*, comme dans toute société, il y a donc deux éléments essentiels :

1° des membres, des citoyens, c'est-à-dire tous ceux qui sont appelés à coopérer au bien commun et à en jouir.

2° une autorité, c'est-à-dire un ou plusieurs membres qui ont pour mission de *gouverner* ou, ce qui est la même chose, de *diriger l'action de tous de manière à procurer à la communauté le maximum d'avantages*

Quand l'autorité, comme en Russie, est entre les mains d'un seul et qu'elle s'exerce sans contrôle, le régime politique est celui de la monarchie absolue (empire, césarisme, autocratie) et l'éloquence politique n'a aucune occasion de se produire.

L'éloquence politique n'est possible que lorsque le peuple intervient dans le gouvernement, et l'importance du rôle qui lui est réservé est proportionnée à la mesure de cette intervention. En effet :

1° Dans la monarchie tempérée, selon l'adage *Lex fit constitutione regis et acceptatione populi*, le roi décrète les mesures d'intérêt général ; mais pour que son décret soit exécutoire, il doit être préalablement accepté et approuvé par l'*élite de la nation.*

2° Dans les républiques, le pouvoir appartient au peuple et celui-ci l'exerce soit *collectivement*, soit *par l'intermédiaire de certaines assemblées* où siègent ses *délégués*.

3° Les monarchies constitutionnelles sont des combinaisons de la monarchie tempérée et de la république.

Ainsi, sous ces diverses formes de gouvernement, *le peuple* s'incarne dans une ou plusieurs *assemblées composées de ses représentants*.

Ces assemblées DÉLIBÈRENT sur les mesures *à prendre*.

467. — Les parlements. — Dans presque tous les pays, LE POUVOIR LÉGISLATIF appartient, d'une manière plus ou moins absolue, à DEUX ASSEMBLÉES DE CITOYENS :

1° Une CHAMBRE BASSE, dite Chambre des Représentants (Belgique), Corps législatif, Chambre des Députés (France), Reichstag (Allemagne), Chambre des Communes (Angleterre), etc.

2e Une CHAMBRE HAUTE, qui a pour mission de *modérer* la première en ratifiant, amendant ou rejetant ses résolutions. Elle a reçu les noms de Sénat (France et Belgique), Herrenhaus (Allemagne), Chambre des Pairs (France sous la Restauration), Chambre des Lords (Angleterre), etc.

Généralement, pour avoir force de loi, les décisions de la Chambre basse doivent avoir été confirmées par la Chambre haute, puis *sanctionnées* par le chef de l'État et *promulguées* (notifiées publiquement à la nation) par leur insertion au journal officiel.

Les membres de la Chambre basse sont élus par le suffrage restreint ou universel des citoyens ; ils dépendent donc de leurs électeurs, dont ils sont les mandataires et les porte-voix.

Les membres de la Chambre haute sont désignés de différentes manières, soit, comme ceux de la Chambre basse, sous certaines conditions d'éligibilité (âge, cens, capacité, etc.), par tous les citoyens ou par une catégorie de ceux-ci ; soit par leur droit héréditaire ; soit par le choix du chef de l'État, etc.

Il est clair que les différentes origines de leur mandat influent sur l'attitude qu'ils peuvent et doivent prendre en le remplissant.

Si les représentants du peuple forment *une élite* et appartiennent à une *classe plus élevée*, mieux éduquée (*régime oligarchique*), leur parole est calme, digne, modérée, littéraire ; leurs discussions sont marquées au coin de l'urbanité.

S'ils se recrutent dans tous les rangs et dans toutes les classes (*régime démocratique*), elle est véhémente, passionnée et trop souvent, hélas ! grossière et sans mesure.

Le pouvoir exécutif appartient au *Gouvernement*, qui est composé d'un certain nombre de *ministres responsables* nommés par le chef de l'État. Dans plusieurs pays, le ministère est

quasi nécessairement l'émanation de la majorité des Chambres, si bien que, lorsqu'un vote hostile est émis contre lui, sa position devient intenable.

Suivant leurs tendances et leurs principes communs, les membres des deux Chambres se partagent en plusieurs FRACTIONS OU PARTIS. La force d'un groupe parlementaire ne dépend pas seulement du *nombre* et de la *valeur* des hommes qui le composent, mais aussi de leur *union dans l'action*, de leur *discipline*. Aussi sont-ils naturellement amenés à accepter la direction de quelques hommes éminents, que leur prestige, leur talent, leur habileté, les services rendus désignent comme *leaders* ou *chefs*. Avant une discussion importante, les divers groupes se concertent généralement entre eux pour fixer la position qu'ils prendront dans le débat, pour régler la tactique à suivre et se partager les rôles.

LA SALLE DES SÉANCES a la forme d'un hémicycle. Les bancs ou les fauteuils des membres sont disposés en amphithéâtre devant une estrade, érigée au centre, sur laquelle siègent le président et le bureau et au-devant de laquelle est adossée la tribune. Les membres qui appartiennent à une même fraction occupent des places voisines. De là, l'habitude de désigner les divers groupes par les noms de *droite, gauche, centre, centre droit, centre gauche*, etc., selon qu'ils se trouvent à droite, à gauche ou en face du président (1).

Un règlement détermine tout ce qui se rapporte à l'ordre des séances, à la manière de discuter, etc. Personne ne peut prendre la parole qu'après l'avoir reçue du président ; en fait, cependant, dès que le débat s'échauffe quelque peu, les interruptions se croisent et se multiplient. — Voyez une description assez réussie d'une Chambre française, dans TIMON (CORMENIN), *Le livre des orateurs*. 1re partie, livre II, ch. IV. De l'éloquence de la chaire.

LES CONSEILS PROVINCIAUX (en France, *Conseils généraux*) et LES CONSEILS COMMUNAUX (en France, *Conseils municipaux*) sont des *parlements en raccourci*. Il faut donc leur appliquer ce qui a été dit des chambres législatives, en tenant compte de la sphère limitée de leurs attributions et des circonstances particulières qui modifient leur milieu.

468. — **L'objet propre** de l'éloquence politique est *la confection des* LOIS — c'est-à-dire des mesures générales qui ont pour but le bien de la communauté — et *le contrôle de leur exécution*.

La loi règle :

1° LA POLITIQUE INTÉRIEURE, qui comprend :

A. L'organisation, la conservation et le développement des *institutions nationales* (culte, écoles, académies et conservatoires des sciences et des arts, bibliothèques, musées, tribunaux, police, armée, etc.).

(1) En 1793, sous la *Convention*, la fraction révolutionnaire avancée occupait la partie la plus élevée de l'hémicycle, tandis que les modérés siégeaient dans la partie la plus basse. De là les noms de *montagne, montagnards, plaine, marais*.

B. L'entreprise, l'exécution et l'entretien des *travaux d'utilité publique* (voirie, navigation, édifices publics, flotte, fortifications, etc.).

C. La perception et l'administration des *finances.*

D. La protection du *travail,* de l'*industrie* et du *commerce.*

2° LA POLITIQUE EXTÉRIEURE, qui comprend :

A. Les relations, les traités et les alliances avec les nations étrangères.

B. La paix et la guerre.

469. — **L'orateur politique**, plus encore que l'avocat, doit être le *vir bonus dicendi peritus* (n° 402), car sa parole influe sur le bien général, qui est plus sacré encore que le bien des particuliers. *Les bonnes intentions* ne suffisent pas pour dégager sa responsabilité. *L'homme qui assume une part dans la gestion des affaires publiques* DOIT ÊTRE CAPABLE *de bien les gérer.* Non seulement il doit être *désintéressé* et faire passer l'utilité de tous avant la sienne, mais il lui faut encore :

1° Les *connaissances nécessaires* pour trouver *la vraie* solution des problèmes qui se posent devant lui.

Il doit donc posséder les *connaissances générales* et *spéciales* requises pour parler avec compétence des matières dont il s'occupe (droit, agriculture, enseignement, etc.). De plus, il doit étudier sérieusement chacune des questions sur lesquelles il est appelé à donner son avis.

2° Le *talent* et la *force de caractère* nécessaires pour faire prévaloir la vraie solution.

470. — **Les compositions oratoires** que comporte l'éloquence parlementaire sont : certains documents écrits et les discours délibératifs.

I. **Les documents écrits** *destinés à être lus à la tribune* ou *imprimés et distribués*, sont :

1° LES EXPOSÉS DES MOTIFS des projets de loi.

2° LES RAPPORTS sur l'examen préparatoire et sur la discussion des projets renvoyés aux sections.

3° LES DÉCLARATIONS MINISTÉRIELLES, dans certaines conjonctures particulièrement délicates ou graves.

4° LES DISCOURS DU TRONE, *composés* par les ministres responsables et *lus* par le Souverain lors de l'ouverture des Chambres.

Ils esquissent à grandes lignes le *programme du cabinet* pour la session qui commence et donnent lieu à des *discussions sur la* RÉPONSE que le président est chargé de lire au Souverain pour lui faire connaître les sentiments des représentants de la nation sur les projets annoncés.

Dans certains pays, en Amérique par exemple, le Président de la République envoie parfois au Congrès un MESSAGE, dans lequel il expose ses vues personnelles sur quelque question importante.

Toutes ces pièces doivent être rédigées avec *méthode, clarté, précision et sobriété, correction,* et en tant qu'elles rapportent les opinions émises par d'autres que le rédacteur, avec une *stricte impartialité.*

II. Dans les **discussions publiques**, LES ATTAQUES et les LES RIPOSTES roulent :

1° Sur l'*équité*, la *constitutionnalité*, la *possibilité*, l'*utilité*, l'*opportunité* d'une mesure *à prendre*, d'une loi *à porter*.

Les orateurs qui patronnent la mesure, doivent par une *étude préalable sérieuse* s'être mis en état :

A. De *formuler nettement les prescriptions ou les défenses* qu'ils préconisent, de manière à fermer la porte à tout doute sur leur interprétation.

B. De *faire valoir* dans toute leur force *les raisons* qui militent pour l'adoption de ces propositions.

C. De *réfuter les objections* qui seront faites ou qui pourraient l'être.

Les orateurs qui veulent faire rejeter la mesure, doivent procéder de la même façon, mais en sens inverse.

2° Sur l'*approbation* ou la *désapprobation de la conduite du Gouvernement* considérée soit dans son ensemble, soit dans un cas particulier.

Le débat prend l'allure d'une discussion judiciaire ; l'opposition, par l'organe d'un ou de plusieurs de ses membres, prononce de vrais réquisitoires sous forme d'*interpellations* que les ministres et les ministériels s'efforcent de réfuter. La conclusion se formule par le vote d'un *ordre du jour* de *confiance* ou de *blâme*, parfois aussi par le passage à l'ordre du jour pur et simple.

471. — Qualités requises dans un discours parlementaire. — Attaque ou riposte, tout discours parlementaire doit *réunir* les qualités suivantes :

1° LA LOYAUTÉ. — On devrait éviter avec le plus grand soin de faire dévier le débat, d'altérer les paroles ou les actes de ses adversaires, de recourir au sophisme, d'exciter de mauvaises passions.

2° LA COURTOISIE. — Même entre adversaires, on se doit le respect réciproque.

3° LE SÉRIEUX dans le *fond* et dans la *forme. Il faut avant tout des faits, des données exactes ;* rien n'est insupportable comme le verbiage, l'amplification, le pathos et surtout la comédie.

Les ARGUMENTS que les orateurs doivent présenter sont l'*équité politique*, l'*honneur national*, l'*avantage public*.

4° L'HABILETÉ à mettre en œuvre toutes les ressources légitimes, à déjouer les ruses des adversaires et à profiter de leurs fautes..

5° LA CORRECTON ÉLÉGANTE *de la phrase* ainsi que l'*accent convaincu* et la perfection du débit.

REMARQUE. — Les débats étant publics, *les orateurs doivent calculer l'effet de leurs paroles :*

A. Sur leurs collègues, dont ils veulent influencer le vote.

B. Sur le pays et sur les électeurs, qui, par la voie des journaux apprendront ce qu'ils ont fait et dit au parlement, et les jugeront.

472. — Analyse d'un modèle. — BERRYER, *Discours sur la loi de disjonction*. (**MF**. IV[3]. 496.)

D'après la législation existante, quand des militaires et d'autres citoyens participaient à un même complot, tous ensemble étaient déférés au même tribunal. La Cour d'assises de Strasbourg ayant acquitté les personnages civils et militaires qui avaient secondé la tentative du prince Louis-Napoléon en cette ville (30 septembre 1836), le Gouvernement de Louis-Philippe proposa la *loi* dite *de disjonction*, parce qu'elle disjoignait les causes des personnages civils et celles des militaires, renvoyant les premiers devant la Cour d'assises, les autres devant les Conseils de guerre.

Berryer, qui parla le dernier dans cette discussion, entre *sans préambule* au cœur de son sujet.

Il commence par faire le **résumé du débat** ; il rappelle les objections qu'ont fait valoir les députés opposants, l'essai de réponse du ministère et des ministériels, la réplique victorieuse qu'ils se sont attirée :

« A cela, demande-t-il, qu'a répondu le ministère ? » Le ministère a dit : ... *les régimes antérieurs* (Monarchie, Empire) « *avaient... des ressources de forces* (lois spéciales, établissements exceptionnels et extraordinaires) *que les principes établis en 1830 ne permettent pas d'employer, de là est née pour le gouvernement la nécessité de faire ce que d'autres n'avaient pas pensé à faire avant lui* ».

« Messieurs, dit Berryer, c'est un argument du cabinet qui a surtout frappé mon esprit, et *c'est à cette manière de poser la question que je me propose plus particulièrement de répondre.*»

Telle est la **proposition** du discours.

La **division** est indiquée par l'orateur lui-même, à la fin, sous forme de **récapitulation** : « Voilà donc votre loi ! *impolitique dans sa pensée principale, subversive et attentative aux idées constitutives de l'ordre dans sa disposition, mauvaise et impraticable dans son application.* » **MF**. IV[2]. 523.

1er **argument**. — *Votre loi est* IMPOLITIQUE DANS SA PENSÉE PRINCIPALE.

« Dans le cours de ce débat et dans presque tous les discours, on a produit devant vous la longue et triste nomenclature des dispositions extraordinaires, exceptionnelles du droit

commun, des juridictions spéciales qui ont été inventées dans des temps de calamités par les gouvernements successifs...

» Le ministère a cherché, à l'imitation de ses devanciers, quelle violation du droit commun il pouvait introduire pour se protéger...

» J'ai éprouvé un autre sentiment. » A mes yeux « il y a, au fond de ce spectacle (de ce qu'ont fait les gouvernements antérieurs), *deux grandes leçons* pour les peuples et pour les gouvernements :

» 1° *Tout ce qui est violent est inutile ou dangereux.*

» 2° *La force des gouvernements, c'est d'être appuyés sur un bon principe* et surtout d'*être fidèles au principe qui les a constitués.* » Vous venez d'ailleurs, conclut-il, de l'expérimenter vous-mêmes « dans une grande occasion » (le procès de Strasbourg).

Or, *votre loi est violente* et *la pensée qui la dicte renie le principe qui vous a constitués.*

Elle est donc impolitique (de mauvaise administration) dans sa pensée principale.

2me argument. — La « DISPOSITION » *que renferme votre loi est* « SUBVERSIVE et ATTENTATOIRE AUX IDÉES CONSTITUTIVES DE L'ORDRE ».

« *La seule proposition de votre loi est un grand mal moral...* Qu'est-ce que votre loi *?*.. C'est une déclaration, faite au pays, qu'on a défiance du jury. »

Or, « le jury c'est le pays jugeant dans sa propre cause ». Votre loi est donc « une déclaration à la nation qu'elle doit se défier d'elle-même... *Vous ébranlez, par le fait même...* ce qu'il y a de plus nécessaire dans la société, la dignité de la justice, *le respect de la chose jugée.*»

Or, déjà de fait, en France. « *il n'y a pas de respect pour la chose jugée en matière politique* ». Les crimes politiques ne sont plus, en quelque sorte, des crimes absolument parlant, mais seulement des crimes relatifs ». Par suite de la succession de tant de régimes différents, « pour les crimes politiques, changez les temps et les lieux, et vous verrez demain appeler au triomphe celui que vous menez aujourd'hui au supplice ».

C'est un mal...*Ce mal vous allez l'accroître*, en envoyant des hommes coupables d'un même crime devant des juges différents. En effet :

1° Qu'arrivera-t-il si l'un acquitte alors que l'autre condamne *?*... Que se serait-il passé à Strasbourg...*?*

Supposez maintenant que la loi soit appliquée une fois, deux fois, de cette manière, que deviendra la justice *?*

2° Vous espérez que le Conseil de guerre sera plus sévère que la Cour d'assises. Qu'arrivera-t-il *?*...

Ah ! si vous proposiez de compléter ou d'aggraver la loi pénale, mais vous demandez « un changement de juridiction ».

Cela est « outrageant pour les institutions, pour la juridiction qu'on saisit et pour la juridiction qu'on dessaisit » ; c'est jeter le soupçon sur les Conseils de guerre. C'est l'acte du plus mauvais gouvernement ; c'est un fait attentatoire à la morale publique et aux institutions du pays : c'est un « acte révolutionnaire ».

3me argument. — LA LOI EST MAUVAISE ET IMPRATICABLE DANS SON APPLICATION.

En effet, elle stipule « que les coupables d'un même crime politique *ne pourront jamais être joints* devant le même tribunal ».

Or, *en fait* « tous les jours il arrive que *pour la bonne administration* de la justice... on est *obligé* de déclarer *connexes* des actions *distinctes*, des crimes et des délits *distincts* ; et vous

auriez une loi qui ne permettrait pas que l'on réunît des *connexes* lorsque l'intérêt même de la justice le réclame ! »

De plus, « quand il y a des crimes dont la nature entière repose sur la complicité, il est impossible de séparer les personnes au jour du jugement ».

Péroraison. — Après la *récapitulation*, reproduite ci-dessus, l'orateur s'écrie : « Est-ce une première tentative ? Est-ce un chemin ouvert à un but encore caché ?... S'il en doit être ainsi, ayez au moins le mérite de la franchise et de la logique ».

ARTICLE 2. — *L'éloquence politique extra-parlementaire.*

473. — Hors du parlement, l'éloquence politique se déploie, parfois *devant le peuple,* le plus souvent *dans des réunions libres organisées par les divers partis.*

I. **Les harangues** adressées *directement au peuple* par un personnage *public* sont très rares et ne se prononcent que dans des cas exceptionnels.

Tel fut le discours prononcé par Lamartine, en 1848, du haut du perron de l'hôtel-de-ville de Paris. Les insurgés réclamaient de cet homme d'État, en le menaçant de mort s'il ne cédait pas à leurs injonctions, la reconnaissance officielle du drapeau rouge. Lamartine s'y refusa et, à force d'éloquence, décida les manifestants non seulement à renoncer à leur dessein, mais même à le réprouver. Il termina, au milieu d'acclamations enthousiastes, en s'écriant : « Le drapeau rouge, je ne l'adopterai jamais, et je vais vous dire dans un seul mot, pourquoi je m'y oppose de toutes les forces de mon patriotisme : c'est que le drapeau tricolore, citoyens, a fait le tour du monde avec la République et l'Empire, avec vos libertés et vos gloires, et que le drapeau rouge n'a fait que le tour du Champ-de-Mars, traîné dans le sang du peuple. »

II. **Les associations politiques.** — Dans les pays qui jouissent de la liberté politique, les citoyens qui partagent la même opinion sur la manière dont les affaires du pays doivent être conduites, forment entre eux des associations libres, *dans le but de faire triompher et d'appliquer leurs idées.* Comme, pour arriver à ce résultat, ils doivent avoir la majorité dans les assemblées nationales, régionales ou locales instituées par la Constitution, ou tout au moins y exercer une influence réelle par l'intervention de leurs mandataires, *le but pratique* de ces organismes est *la victoire électorale.*

Dans de pareilles associations, l'éloquence peut avoir pour objet :

1° *L'organisation des forces du parti*, de l'association ; l'élaboration ou la modification du programme, des statuts ; la nomination du bureau, etc.

2° *La désignation des candidats* pour les diverses élections législatives, provinciales, communales, etc.

3° *La propagande* par le moyen de *manifestations publiques*, soit dans le but de recruter

de nouveaux adhérents, soit pour faire élire les candidats désignés, soit pour célébrer une victoire, soit encore pour influencer la législature, le gouvernement, le chef de l'État, etc.

Ces manifestations prennent les formes les plus diverses : congrès, meetings, banquets ; remise d'un portrait à une notabilité ; inauguration d'un monument, d'un local, d'un drapeau, etc.

Elles occasionnent *des discussions, des harangues, des allocutions*, etc.

Au fond, tous ces discours tendent à développer et à défendre le parti, en justifiant ses principes et ses actes, et en critiquant les principes et les actes des partis opposés.

Les qualités qui les rendent recommandables sont celles qui conviennent aux discours parlementaires (n° 471) et aux discours de circonstance (n° 475), avec les différences toutefois de ton et de style qui résultent du caractère spécial de l'auditoire.

Quand les partis dégénèrent *en factions violentes* et en *clubs*, on voit s'épanouir **la fausse éloquence révolutionnaire**, qui vise *à déchainer les passions de la foule en flattant ses instincts les plus bas, et en prêchant la haine des classes ;* tâche facile, mais — l'histoire le prouve — funeste à la société et dangereuse même pour les tribuns et les démagogues qui l'assument. (Voyez nos 401, 402.)

CHAPITRE IV

ÉLOQUENCE D'APPARAT

474. — Vraie notion du genre. — Les anciens rhéteurs ont eu trop souvent le tort de réduire l'éloquence à une *vaine parade*. Les discours qu'ils rangeaient dans le γένος ἐπιδεικτικόν, *genus demonstrativum*, avaient pour *objet* la *louange* ou le *blâme* de n'importe quoi : un dieu, un héros, un personnage célèbre, un pays, même un légume ou un moucheron ! Mais leur BUT était *l'étalage de la virtuosité oratoire :* ils parlaient pour se faire applaudir (1).

Le représentant le plus célèbre de ce genre hybride et faux est ISOCRATE († 338 avant J.-C.) (2).

---

(1) Tel est d'ailleurs le vrai sens du mot ἐπιδεικτικός, *demonstrativus* qu'on a fort mal traduit en français : *démonstratif*. Le terme ἐπιδείκνυμι, *demonstro*, signifie ici *étaler*, *faire ostentation*. — « Genus quod ἐπιδεικτικόν nominatur quasi ad inspiciendum delectationis causa comparatum est », dit Cicéron (*Orator*. II. 37).

(2) Voyez A CROISET, *Histoire de la littérature grecque*, t. IV. pp. 465-505.

N'ayant ni le physique ni le moral du véritable orateur, il comprit que l'accès de la tribune lui était interdit ; mais voulant quand même arriver à la célébrité par l'art de la parole, il résolut de composer des discours qui fussent pour le fond « panhelléniques et politiques », et, *pour la forme*, « plus semblables aux œuvres d'art qu'accompagnent la musique et le rythme qu'au langage qu'on entend devant les tribunaux » (1). Aussi tiennent-ils *plus de la poésie que de l'éloquence : ce sont des espèces d'odes de Pindare en prose* (2). Isocrate s'attache bien à prouver une thèse, voire une thèse sérieuse, utile, instructive, mais *il ne parle pas pour prouver quelque chose, il prouve quelque chose pour pouvoir parler*. C'est un artiste, un ciseleur de phrases, un λογοδαίδαλος : Plutarque rapporte qu'il mit douze ans à écrire le *Panégyrique* (3) !

« Le premier effet de cet art est un effet de vif plaisir, auquel peu à peu se mêlent quelques réserves, et enfin la fatigue (4). »

Ajoutons que la plupart des imitateurs d'Isocrate n'avaient pas son talent.

L'abus que nous venons de signaler est hautement condamnable, mais il ne peut jeter le discrédit sur un genre oratoire dont l'*usage légitime* répond à un vrai besoin.

Sainement entendue, **l'éloquence d'apparat** *est la parole mise au service des convenances sociales.*

Dans la vie publique comme dans la vie privée, il est des moments solennels où les sentiments qui font vibrer les cœurs et les pensées, qui obsèdent les esprits doivent avoir leur manifestation.

Les vrais *discours d'apparat* sont les *discours de circonstance.*

475. — Les lois du discours de circonstance se déduisent de sa nature:

I. LA FORME est celle d'une *allocution* aux personnes que la solennité réunit, ou à celui qui en est le héros.

II. LE TON sera grave, triste, joyeux, enthousiaste, etc., selon le caractère de la réunion et selon le motif qui le provoque.

III. LES QUALITÉS REQUISES sont :

(1) Ce sont ses propres termes (περὶ ἀντιδόσεως, 56).

(2) Sur ce point, voyez E. CONROTTE, *Pindare et Isocrate,* dans LE MUSÉE BELGE, 1898. pp. 168 et suiv.

(3) PLUTARQUE. *Gloire des Athéniens*, ch. 8. — Les discours d'ISOCRATE sont des modèles achevés de style, surtout de style périodique, mais non de vraie éloquence.

(4) A. CROISET, *l. c.*, p. 492.

1° *L'actualité* et *l'à-propos,* c'est-à-dire le contraire de la *banalité,* qui est le grand écueil du genre.

Les *situations* qui occasionnent les discours d'apparat sont *au fond toujours les mêmes :* un deuil, un anniversaire, le renouvellement de l'année, etc. Elles ne se différencient que par les *particularités* qui les accompagnent. Pour être neuf d'une bonne façon, il n'y a qu'un moyen ; c'est *d'être sincère* et de *faire de ces particularités et des événements présents le cadre du discours ;* on rajeunit ainsi le développement des idées générales, qui, elles, ne peuvent guère varier.

Ex. : Le prince de Ligne, président du Sénat belge, va recevoir le serment du duc de Brabant, plus tard Léopold II, appelé à siéger dans la haute assemblée ; il lui rappelle la portée de cet acte en lui montrant le pays tout entier et, du haut du ciel, sa mère fixant les yeux sur lui. — Chaque année, se tient à Gand une assemblée de l'œuvre du Denier de Saint-Pierre. La lecture du rapport, grâce au talent et à la conviction de l'homme éminent qui en est chargé, donne lieu, chaque fois, à une imposante manifestation du dévouement filial des Belges au Saint-Siège : *M. le comte* Verspeyen a su traiter déjà quarante-neuf fois (janvier 1911) ce même thème, non seulement sans tomber dans la monotonie, mais en le présentant toujours avec autant de verve et d'éloquence que s'il abordait un sujet nouveau. C'est que, chez lui, un sentiment élevé s'inspire des faits actuels, des événements qui viennent de s'accomplir. **MF.** IV³ . 724.

2° *Le tact.*
3° *La correction et l'élégance* du style et du débit.
4° Généralement, *la brièveté et l'animation.*

476. — Les différentes espèces de discours de circonstance sont :

I. **Les compliments** : Ils expriment la sympathie et le respect envers la personne à laquelle ils sont adressés. — A cette catégorie appartiennent :

1° Les SOUHAITS DE FÊTES ou DE BIENVENUE à l'occasion du nouvel an, d'un anniversaire, de la visite de quelque personnage important ou de son entrée en fonctions, etc. ; la *réponse* à ces souhaits.

Ex. : Le prince de Ligne, *Au duc de Brabant,* à l'occasion de son entrée au Sénat. — Le cardinal Pie, *Allocution prononcée au Cercle catholique de Poitiers.* — Mgr Baunard, *Au comte de Mun.*

2° Des FÉLICITATIONS à l'occasion d'un événement heureux : mariage, naissance, succès dans un concours, rentrée d'un général victorieux, etc., — des CONDOLÉANCES à l'occasion d'un deuil.

On rappelle avec délicatesse l'événement qui occasionne le discours, on le actérise, on exprime en les motivant les sentiments qu'il excite.

x. : Le prince de Ligne, *Au Roi Léopold II*, à l'occasion de la mort du comte de Hainaut. Le cardinal Dechamps, *Lettre pastorale sur la mort de Léopold Ier*.

1. **Les harangues** et **les allocutions** destinées à *relever des solennités*, es que l'ouverture d'un congrès, d'une exposition, l'inauguration d'un che- n de fer, d'un pont, etc., la remise d'un drapeau, la réunion annuelle d'une iété, etc.

On fait ressortir la signification et la portée de la fête : s'il y a lieu, on passe revue et l'on commente les événements qu'elle rappelle ; on manifeste les timents qu'elle fait naître, etc.

x. : Le cardinal Pie, *Discours pour la bénédiction des premiers travaux du chemin de fer Paris à Chartres*. **MF.** IV³ . 684. L'orateur célèbre les progrès de l'industrie moderne et la sance de l'homme qui les a réalisés : il rappelle ensuite ce que l'homme doit faire pour ces progrès soient salutaires et termine en félicitant ses auditeurs d'avoir compris ce oir.

ictor Jacobs, *Discours d'ouverture du Congrès des Catholiques à Malines*. En termes és, l'orateur fait une vibrante profession de foi chrétienne et trace le programme du grès.

- Le comte Verspeyen, *Discours*, au même congrès. Léon XIII venait de promulguer cyclique *Rerum novarum* ; l'orateur rappelle la gravité et l'importance capitale de cet , ainsi que l'obligation pour les catholiques d'y adhérer sans réserve ; puis il fait l'appli- on des leçons et des préceptes contenus dans le document pontifical.

- Le comte de Mun, *Discours prononcé à la fête annuelle de la jeunesse catholique du d*. **MF.** IV³ . 735. Thème analogue, mais traité d'une manière tout autre par suite de la érence de l'auditoire et des circonstances : adhésion et soumission des catholiques à la ction donnée par le Pape dans l'Encyclique et d'autres actes pontificaux.

II. **L'éloge** de quelque personnage éminent vivant ou défunt. Il convient mentionner d'une manière spéciale :

1° Les DISCOURS prononcés et les ADRESSES lues *à l'occasion d'une nifestation* organisée en l'honneur d'un homme méritant : On y exalte ses es, les services qu'il a rendus et en même temps la cause dont il est le enseur. — Dans sa RÉPONSE, le héros de la fête remercie les manifestants : st naturellement amené à protester de son dévouement à la cause commune reporter sur ses collaborateurs les louanges qui lui sont décernées.

2°. Les DISCOURS DE RÉCEPTION lus *à l'Académie française*.

« L'Académie française [illegible] [illegible] [illegible] appareil extérieur ; [illegible] [illegible] [illegible] remercier l'Académie dans [illegible] [illegible] l'honneur [illegible] [illegible] l'admettre parmi ses membres [illegible] [illegible] académicien [illegible] [illegible] genre. [illegible] discours de réception [illegible] [illegible] une réponse de la part du directeur [illegible]

« Ces discours [illegible] [illegible] Louis XIV [illegible] de l'Académie [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] le directeur, répondait par l'éloge du [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] le premier [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] question littéraire se rattachant [illegible] [illegible] [illegible] de l'académicien [illegible]

« De nos jours, ces réceptions sont considérées comme de véritables solennités pour la littérature. Le nouvel académicien, [illegible] [illegible] [illegible] est amené à faire une sorte de profession de foi littéraire, et l'éloge de son prédécesseur [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Le directeur, dans sa RÉPONSE, complète et parfois [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] de [illegible] (1). »

Ex. — [illegible], Discours sur le style. — [illegible], Éloge de [illegible].

3° LES ÉLOGES ACADÉMIQUES [illegible] [illegible] « Dans ce genre de [illegible] beaucoup de travail et beaucoup de [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] »

Ex. — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] (2). »

4° L'ÉLOGE FUNÈBRE est un discours [illegible] [illegible] d'un homme illustre. Il exprime les profonds regrets causés par sa mort, retrace son [illegible] célèbre ses actions, et termine par un adieu.

Ex. — [illegible], Éloge funèbre de [illegible] [illegible] [illegible]

(1) Voyez [illegible] [illegible] Traité général de littérature française [illegible] [illegible] — [illegible] [illegible] de l'Académie française [illegible] [illegible] [illegible]

(2) [illegible] [illegible] t. XVII, p. [illegible]

IV. **Les discours académiques** et **les mercuriales.** — LES DISCOURS ACADÉMIQUES sont parfois des allocutions ou des harangues, le plus souvent des dissertations théoriques ou pratiques, que des ministres, des hommes d'enseignement ou d'autres personnages de marque ont coutume de prononcer ou de lire à l'occasion des distributions de prix, de la réouverture des cours d'une université, etc.

Ex : Ainsi, à l'occasion de la distribution des prix aux lauréats du concours général, en 1892, le Dr KEELHOFF parla « du rajeunissement des études classiques ». (REVUE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE EN BELGIQUE, 1892, p. 382 ; en 1897, M. le professeur PARMENTIER indiqua la méthode vraiment scientifique que l'on devrait suivre dans les études universitaires.) — En ouvrant l'année académique 1898-1899, Mgr HEBBELYNCK, récemment nommé Recteur magnifique de l'Université de Louvain, fit l'éloge de ses prédécesseurs et traça à grands traits l'histoire des progrès accomplis par l'Université sous leur administration.

Jadis, le mercredi (*mercurii dies*) après Pâques, un des premiers magistrats du parlement rappelait aux hommes de robe leurs devoirs et reprenait les désordres qui pouvaient s'être glissés dans l'administration de la justice. De là le nom de MERCURIALE donné à son discours. — *De nos jours*, à la rentrée des cours d'appel, l'avocat général traite ordinairement une question de droit ou de jurisprudence.

Ex. : DAGUESSEAU, *Mercuriale sur la décadence de l'éloquence du barreau.*

V. **Les toasts** sont des allocutions, *courtes* et *vibrantes*, prononcées à des banquets, pour proposer la santé d'une ou de plusieurs personnes qui jouissent de la sympathie des convives.

Le *fond* est toujours le même : il consiste en une *affirmation chaleureuse et motivée des sentiments communs*. Quand la réunion n'est pas strictement privée et qu'elle a un caractère public, le toast prend souvent l'allure d'une profession de foi religieuse, politique ou patriotique. *L'orateur associe à l'homme en l'honneur duquel il lève le verre, la cause qui est représentée ou défendue par lui.*

Ex. : H. DE RIANCEY, *Toast à la ville de Malines.* **MF**. IV3 . 690. L'orateur remercie les habitants de la cordiale hospitalité qu'ils ont donnée aux membres du Congrès catholique.

— Dr LEFEBVRE. *Toast à la science.* **MF**. IV3 . 715. C'est une espèce de manifeste des savants catholiques réunis en congrès. Après avoir rappelé que la Foi, loin de redouter la *vraie* science, trouve en elle une précieuse coopératrice, l'orateur boit aux *savants croyants* qui s'inspirent de ce principe ; il met particulièrement en relief « le respect qu'ils montrent dans leurs discussions pour les savants qui ont le malheur de ne point partager leurs convictions religieuses ».

— E. Pirmez, *Toast au Roi*, prononcé au banquet qui termina le concours international de chant d'ensemble, organisé à l'occasion des fêtes du cinquantenaire de l'indépendance belge. **MF.** IV³. 718. *S'inspirant de l'occasion de la solennité et de la qualité de ses auditeurs*, l'orateur adresse à ceux-ci un compliment délicat et glorifie ensuite l'événement national que l'on célèbre. « Pour parler dignement devant des artistes tels que vous, dit-il, je devrais être artiste moi-même. » — Ce point est développé avec humour. Heureusement, continue-t-il, vous n'êtes pas seulement des musiciens éminents, vous êtes aussi des citoyens et, si j'exprime fidèlement vos sentiments envers la Royauté, gardienne de notre indépendance nationale, il importe peu que votre oreille soit choquée par mon langage peu harmonieux.

— Mgr Carton, *Toast au R. P. Félix*, qui venait de prêcher une série de sermons aux étudiants de Louvain. **MF.** IV³. 721. L'orateur exprime « l'admiration reconnaissante » de la jeunesse universitaire pour « le vétéran glorieux de la chaire sacrée, — l'apôtre infatigable, — l'ami de la jeunesse, — le religieux persécuté ».

CHAPITRE V

ÉLOQUENCE MILITAIRE

477. — **Objet.** — L'éloquence militaire comprend les harangues adressées par les chefs à leurs soldats, pour exciter ou relever leur courage, pour les féliciter de leur vaillance, parfois pour leur rappeler leur devoir.

Les historiens anciens, Polybe, Thucydide, Tite Live, Salluste et autres, ont inséré dans leurs œuvres un grand nombre de discours de ce genre, faits avec beaucoup d'art, mais dont l'authenticité est parfois discutable.

478. — **Les harangues militaires modernes** sont :

1° Des PAROLES BRÈVES, *emflammées, suggestives, respirant la confiance* la plus inébranlable, prononcées avant ou après l'action.

Ex. : Henri VI, à la bataille d'Ivry : « Mes compagnons, si vous courez aujourd'hui ma fortune, je cours aussi la vôtre : je veux vaincre ou mourir avec vous. Si vous perdez vos enseignes, ne perdez point de vue mon panache blanc ; vous le trouverez toujours sur le chemin de l'honneur et de la victoire ».

— La Rochejaquelein aux paysans du Bocage : « Si j'avance, suivez-moi ; si je recule, tuez-moi ; si je meurs, vengez-moi ! »

— Bonaparte aux troupes qui reculaient, sur le pont d'Arcole foudroyé par la mitraille : « En avant ! suivez votre général ! » — à l'armée de Marengo : « Soldats, souvenez-vous que mon habitude est de coucher sur le champ de bataille ! » — en entendant le premier coup de canon de Friedland : « Soldats, c'est un jour de bonheur : c'est l'anniversaire de Marengo ! » à un grenadier surpris par le sommeil, et à la place duquel il montait la garde : « Après tant de fatigues, il est bien permis à un brave comme toi de s'endormir. » — en voyant, le matin

de la bataille de la Moskowa, le soleil se lever radieux : « C'est le soleil d'Austerlitz ! » — à ses grenadiers qui s'effrayaient en le voyant pointer les canons, à Montereau : « Allez, mes amis, le boulet qui me tuera n'est pas encore fondu. »

2° Des ALLOCUTIONS aux officiers, à un groupe de soldats.

Ex. : *Les adieux* de NAPOLÉON à Fontainebleau (1).

3° Des PROCLAMATIONS et des ORDRES DU JOUR.

« Le général parle moins à l'oreille du soldat qu'à son esprit... les harangues se mettent à l'ordre du jour, et l'ordre du jour s'affiche et se lit, aux murs, arbres ou poteaux du camp, se répète, se commente au bivouac, à la veillée et il se multiplie, tant qu'on veut, par l'impression (2). »

Ex. : NAPOLÉON I. *Proclamations*. **MF**. IV³ . 771. — La manière de haranguer de Napoléon n'a rien de semblable chez les modernes ni dans l'antiquité. Il parle comme s'il était, non sur un tertre ordinaire, mais sur une montagne. On dirait qu'il a lui-même cent coudées de haut. Il ne s'arrête point aux ennemis qu'il va combattre, ni aux lieux qu'il traverse en courant. Il fait la revue de l'Europe et du monde... Le langage figuré de Napoléon prendrait mal aujourd'hui et toucherait presque au ridicule. On n'aime plus les fanfares de guerre... Mais alors les imaginations étaient ébranlées ; on sortait d'une révolution qui avait tout détruit, tout renouvelé ; on se jetait dans les aventures ; on allait vers l'inconnu (3). »

CHAPITRE VI

GENRES INTERMÉDIAIRES

479. — Deux genres se rattachent à l'éloquence par certains côtés seulement : ce sont *la conférence*, qui souvent a tout l'air d'un discours et qui peut en avoir la réalité, et *la presse*, organe merveilleux de l'opinion, qui ne parle pas à l'oreille et qui pourtant retentit plus fort et plus loin que la voix la plus puissante.

§ 1er. — La conférence et la causerie.

480. — Les *conférences* et *les causeries* se partagent *d'après leur sujet*, en **deux catégories**.

---

(1) Voyez CORMENIN, *Le livre des orateurs*, 2me partie. Napoléon Bonaparte.
(2) ID., *Ibid.*, 1re partie. De l'éloquence militaire.
(3) ID., *Ibid.*, 2me partie. Empire.

I. LES CONFÉRENCES DE VULGARISATION SCIENTIFIQUE (cfr nº 278). — Elles ont pour objet de faire connaître à des *non-spécialistes* quelque partie du vaste champ de la science, quelque découverte récente (les rayons X, par exemple, le radium, etc.), les résultats d'un voyage d'exploration, etc.

Parfois on les accompagne d'expériences ou de projections destinées à faire passer sous les yeux des auditeurs les objets dont on les entretient, d'exhibition de cartes géographiques, schémas, etc.

« François Arago († 1853) est le créateur d'un genre très moderne, qui tient une large place dans la production du XIXe siècle, un genre où, par malheur, il est aisé de se montrer inférieur : la vulgarisation scientifique. Le succès de ses cours d'*Astronomie populaire* est resté légendaire : « Je ferai le cours, disait-il dans sa leçon d'ouverture, sans supposer à mes auditeurs *aucune connaissance mathématique quelconque.* » A un public ainsi préparé, il explique l'attraction universelle, les lois de Képler, l'aberration de la lumière (1). » Voyez aussi les notices scientifiques publiées par le même auteur dans l'*Annuaire du bureau des longitudes*.

« *Arago ne songe jamais à s'écouter ; jamais il ne songe à faire en matière de style, de l'art pour l'art : il ne parle jamais que pour propager et pour défendre ses idées* (2). »

Voyez aussi le P. VAN TRICHT, *Causeries : Le spectroscope*, — *Le cœur de l'homme*, — *Nos insectes*, — *Les premiers habitants des bords de la Meuse*, — *Glaciers et neiges*, etc.

II. LES CONFÉRENCES LITTÉRAIRES, MORALES, PHILOSOPHIQUES. — Le conférencier fait connaître un poète, un écrivain, un homme célèbre, ou bien il dépeint une figure typique, il développe une vérité morale, il étudie une vertu, il fait la satire d'un travers, il résout une question d'esthétique ou d'économie sociale, etc.

Ex. : Les conférences de F. BRUNETIÈRE sur Bossuet (**MF**. IV³ . 749), de J. LEMAITRE sur Andromaque (**MF**. IV³ . 760) ; celles de FRANCISQUE SARCEY*, sur le théâtre ; les causeries du P. VAN TRICHT : *André-Marie Ampère*, — *Ozanam*, — *Les mères*, — *La famille*. — *A la foi par la Charité*, — *Le courage*, — *Le luxe*, — *De la condition des ouvriers*, — *Nos émigrants*, — *Déséquilibrés*, etc.

481. — **Caractère**. — Par leur BUT IMMÉDIAT, les conférences et les causeries rentrent donc dans *le genre didactique* ou dans *l'éloquence*, selon que le conférencier vise à instruire ou à moraliser. Mais ce but est *toujours* subordonné à un autre BUT, MÉDIAT mais PRINCIPAL, qui est *de délasser et de récréer des gens instruits.*

Ces deux buts sont *intrinsèques* à la conférence ; d'ordinaire, ils sont subordonnés eux-mêmes

(1) J. BRUNHES, dans PETIT DE JULLEVILLE, t. VIII, p. 622.
(2) ID., *Ibid.*, p. 619.

à un *but extrinsèque* : la bienfaisance et la charité. On exploite, au profit d'une bonne œuvre, l'attrait que présentent les récréations de ce genre, et les personnes charitables sont heureuses de pouvoir en même temps soulager une infortune et se procurer une noble distraction.

482. — Lois. — Les conférences et les causeries étant un *délassement intellectuel*, les QUALITÉS qu'elles doivent avoir sont :

1° La VALEUR LITTÉRAIRE, c'est-à-dire que :

A. *Quant au fond*, elles doivent être *instructives*, apprendre quelque chose de nouveau, ou présenter sous un aspect original quelque vérité utile.

B. *Quant à la forme*, elles doivent être *soignées, élégantes*, mais sans aucune afféterie. Le ton doit être à la fois digne et familier.

2° L'AGRÉMENT. Elles ne sont pas une étude, mais une distraction. Dès lors, *il ne suffit pas qu'elles soient intéressantes ; elles doivent positivement récréer*, c'est-à-dire causer une jouissance, et même amuser. Mais cette jouissance devant avoir un caractère intellectuel, ne peut être que le plaisir esthétique, et seul le rire provoqué par la plaisanterie fine est ici de mise.

Le grand art du conférencier est donc de *satisfaire à la fois l'esprit, l'imagination, le cœur, l'œil et l'oreille* : il doit en même temps *peindre, instruire, émouvoir et charmer*, par la perfection de son style et de sa diction ; il évitera tout ce qui est sec et abstrait ; il s'ingéniera à rendre *concrets, tangibles, imagés, saisissants*, les principes, notions, considérations et réflexions qu'il veut inculquer ; la raillerie délicate, le mot pour rire, l'anecdote piquante, le trait touchant, etc., sont des ressources qu'il peut et qu'il doit mettre largement à profit ; si l'occasion se présente de faire vibrer la fibre d'un sentiment élevé, généreux, qu'il se garde bien de la négliger !

Ex. : Dans sa causerie *Glaciers et neiges*, le P. Van Tricht traite un sujet intéressant, mais assez aride. Il se propose de faire connaître les conclusions de la Science au sujet des fleuves de glace qui descendent lentement des Alpes : leur origine et leur formation, leur lit, leur aspect, leur mouvement, les lois qui régissent ce mouvement et les phénomènes qui en sont l'effet, enfin la fusion du glacier dans la plaine et les moraines qu'il y charrie.

Étudiez la manière dont le conférencier débute, comment il personnifie en quelque sorte la goutte d'eau et comment il dramatise son histoire. Puis voyez comment il rend attrayantes, touchantes ou comiques les données les plus froides. Lisez notamment l'ascension du Mont-Blanc par de Saussure, les descriptions des avalanches, l'exposition des phénomènes du regel, etc.

§ 2. — La Presse.

483. — La Presse est la personnification (n° 139, III) de l'instrument de ce nom en tant qu'il sert à répandre des écrits ayant pour ainsi dire la

nature et les propriétés du discours à savoir : 1° *le journal* ; 2° *l'article de revue, le pamphlet, le tract* ; 3° *l'affiche* (1).

Le journaliste et le pamphlétaire sont en quelque sorte dans les mêmes conditions que l'orateur : ils improvisent, ils se trouvent sous le coup des mêmes événements et des mêmes circonstances que leurs lecteurs, ils expriment les impressions du moment, ils s'adressent à la foule, leur pensée se communique au loin avec la rapidité d'une traînée de poudre.

1. **Le Journal** est le porte-voix des hommes et des associations politiques. Il se compose de DEUX ÉLÉMENTS :

1° L'ARTICLE DE FOND (dit « premier Paris », « premier Bruxelles », etc.) est la *partie essentielle, doctrinale.* L'art consiste à le rendre *actuel*, en rappelant *à propos des faits du jour les principes* qu'il faut inculquer aux lecteurs, et en illustrant ainsi l'abstrait par le concret.

2° Les parties servant d'AMORCE :

A. Les nouvelles (dépêches, faits divers, comptes rendus, etc.).

L'art consiste à les rendre *intéressantes*, et à *les faire concourir au but*, en les relatant *à ce point de vue*, en les commentant *d'un mot*, etc.

B. Les feuilletons, causeries, etc.

Le feuilleton, pour le motif qui vient d'être allégué, sera de préférence un roman à thèse (n° 317).

La PUISSANCE DU JOURNAL est formidable, pour le bien comme pour le mal, lorsqu'il a des rédacteurs *éloquents* et *habiles*, et que ceux-ci poursuivent *un but nettement arrêté.*

En effet, il pénètre partout, « il parle chaque matin ; il est pareil à la goutte d'eau qui, tombant, tombant encore, tombant sans cesse, tombant toujours, creuse et troue à la fin le porphyre le plus dur » (2).

Pie X, recevant un journaliste, prit une plume, la bénit et la lui donna en disant : « Il n'y a pas de plus noble mission que celle du journaliste dans le monde d'aujourd'hui. Je bénis ce symbole de votre office. Mes prédécesseurs consacraient les épées et les armes des guerriers chrétiens ; je préfère attirer les bénédictions du ciel sur la plume d'un journaliste catholique. »

Parmi les écrivains qui ont bien compris cette tâche et qui ont combattu avec autant de

(1) Voyez H. MICHEL*, *La presse au XIX^e siècle** dans PETIT DE JULLEVILLE, VIII, pp. 537 à 596.

(2) CORMENIN.

loyauté que d'*habileté* pour la bonne cause, le premier rang revient, en France, à Louis Veuillot, rédacteur en chef de l'*Univers* — bon nombre de ses articles ont été recueillis et publiés sous le nom de *Mélanges* (1) — et, en Belgique à M. le comte Verspeyen, rédacteur en chef du *Bien Public* de Gand.

Le journal a causé et cause encore des maux innombrables :

1° *Il se fait le véhicule de l'erreur* et intoxique les intelligences.

« *Les lettres provinciales* (de Pascal), dit très bien M. E. Tardieu, sont le modèle toujours imité de ce qu'on appelle dans la presse l'article de fond. La dialectique de Pascal est d'une habileté consommée. Il s'empare d'une phrase de l'adversaire (isolée du contexte). Vous avez dit cela, n'est-il pas vrai ? dit avec bonhomie le polémiste. Eh bien vous ne pouvez nier que de cela résulte ceci. Et il marche de conséquence en conséquence ; il semble que de bon gré l'antagoniste doive le suivre, et quand il l'a conduit dans un coin, il lui fait tomber sur la tête une grêle de coups de poings, en lui demandant pardon de la liberté grande. Ce système de polémique, en usage de nos jours dans les journaux de tous les partis, n'est pas souvent au service de la bonne foi, mais il n'en porte pas moins sur le public. » (*Cours de littérature*, tome I. Bruxelles, Lebègue, 1894, p. 244.)

Thiers a dit : « La Presse peut être libre sans danger et il n'y a que la vérité de redoutable; le faux est impuissant. » Il en serait ainsi à deux conditions : *a*) que le faux combattit à visage découvert et sans se dissimuler derrière le sophisme ; nous venons d'entendre que c'est le contraire qui a lieu ; *b*) que les lecteurs fussent tous des hommes instruits, clairvoyants, prudents, sans préjugés et sans passions ! Sont-ce là les qualités de la foule ?

2° *Il détourne des lectures sérieuses et de l'étude.*

« La Presse met des œillères à l'esprit public, l'empêche de voir loin et en arrière, et le maintient courbé sur le présent immédiat. Étourdi par le flux de dépêches qui arrivent à toute heure, le lecteur n'a plus le temps de penser, pas plus à l'avenir qu'au passé ; le présent l'absorbe (2). »

3° *Il déprime l'intelligence* et la rend incapable d'un effort.

« Le vulgaire n'approfondit pas les choses, et par vulgaire il faut entendre ceux qui ne sont pas savants. La Presse lui sert et lui prépare des résultats qui lui épargnent toute réflexion et toute recherche. »... Ainsi « *le vulgaire se déshabitue de penser et s'inféode aux idées de son journal dont il subit fatalement la suggestion. Cette désuétude de la réflexion personnelle engendre une paresse intellectuelle qui écarte le public des idées générales et de toute philosophie. C'est un abaissement, une capitulation* (3) ».

---

(1) Sur Louis Veuillot, voyez J. Lemaitre, *Les Contemporains*, 6e série. Paris, 1898, pp. 1-78.

(2) H. Michel, *l. c.*, p. 594.

(3) Id., *Ibid.*

II. **L'article de revue, le pamphlet** et **le tract** sont des variétés de l'article de fond du journal. L'article et le pamphlet sont plus développés que le tract. L'article s'adresse au *public lettré* et rentre dans le genre didactique (n° 271), le pamphlet est écrit pour *le peuple*, le tract pour *l'ouvrier*.

« La puissance du pamphlet, dit Cormenin, est dans la variété de son ton et dans la souplesse de ses formes. »

III. **L'affiche,** comme le nom l'indique, est une proclamation destinée à être placardée. En *quelques phrases à l'emporte-pièce*, elle dénonce un abus, adresse un appel au peuple, proteste contre une mesure réputée inique, adjure les électeurs de voter pour tel candidat, etc.

Épilogue

Il reste à indiquer les **conclusions générales** qui se dégagent des faits multiples analysés dans ce livre :

I. Matériellement, une œuvre littéraire, quel qu'en soit le genre, se réduit à une série de sons articulés qui frappent le tympan de l'oreille ou dont les symboles graphiques s'impriment sur la rétine de l'œil. Mais dans ces sons il y a l'émanation d'une âme ; par eux cette âme agit sur notre âme ; par eux, comme par une espèce de cinématographe, elle projette, sur l'écran de nos facultés, des idées enlacées dans des images, et cette représentation, à la fois matérielle et immatérielle, fait jouer en nous deux ressorts : l'un organique, l'émotion ; l'autre inorganique, la volonté.

Ainsi, *dans sa nature et dans son action, l'œuvre littéraire reflète l'homme qui la produit et sur qui elle opère : comme lui, elle est à la fois esprit et corps, matière et pensée.*

II. Quand on juxtapose deux diapasons qui donnent la même note, et qu'on fait résonner l'un, l'autre aussitôt se met à vibrer d'accord. Quelque chose d'analogue se passe en nous sous l'influence de l'écrit que nous lisons, de la parole que nous entendons.

Notre activité mentale est mise en branle, et les idées que nous remuons, les visions que nous contemplons, les impressions que nous ressentons, sont *semblables* à celles que l'auteur avait et voulait nous communiquer, sans toutefois que jamais cette similitude aille jusqu'à l'identité.

Il s'ensuit que *l'œuvre littéraire met en quelque sorte deux âmes en contact.* L'écrivain et l'orateur nous ouvrent leur intérieur, ils le mettent à nu ; à qui sait regarder, ils laissent voir les secrets de leur vie la plus intime.

Aussi la littérature est-elle le champ d'observation psychologique par excellence. Nulle part mieux que dans les écrits, les livres, les discours, on ne saisit sur le vif le jeu des facultés humaines, leurs propriétés, leur action réciproque, leurs effets ; nulle part ne se dévoilent aussi clairement les mystères de la vie intellectuelle et morale, l'esprit et le cœur ; bref, *il n'est pas de meilleure école pour apprendre ce qu'est un homme et ce que c'est que l'homme.*

III. La supériorité de l'écrivain et de l'orateur sur l'homme qui ne peut revendiquer ces noms, est incontestable et incontestée. Il en résulte que *l'homme n'est pleinement homme que lorsqu'il est maître de sa pensée, de sa parole et de sa plume.*

S'il ne sait pas gouverner son activité mentale de manière à conquérir la Vérité, ou si, parvenu à ce grand résultat, il ne peut en faire bénéficier ses semblables, il n'a pas atteint l'*entier développement que comporte sa nature.*

D'un autre côté, *ce développement est le fruit naturel de la fréquentation des grands auteurs et de l'étude de leurs chefs-d'œuvre. Cette fréquentation et cette étude sont donc les vrais moyens de l'éducation de l'esprit : sans elles, pas de vraies humanités.*

VI. *Malgré l'infinie variété des œuvres littéraires, deux traits caractérisent indistinctement toutes celles dont la valeur est réelle : l'originalité et l'ordre.*

L'originalité est le principe même de la force et de la beauté. Il faut que le discours, le livre, le chant, soient l'efflorescence spontanée de l'âme, et non pas le produit d'une culture forcée ; tout ce qui sent l'imitation, la convention, l'artificiel, le procédé, ne saurait avoir de charme durable.

Mais *l'originalité ne peut se passer de l'ordre : sans ce guide, elle devient l'extravagance et ne crée que des monstruosités.*

L'ordre exige d'abord que l'esprit soit mis en possession de la Vérité et que, dans l'ouvrage, tout converge vers ce but ; il veut de plus que, lorsque le sujet le demande, une part largement suffisante soit accordée à l'imagination et à la sensibilité, mais seulement dans la mesure dans laquelle ces facultés se font les servantes et les collaboratrices de l'esprit.

Ainsi se manifeste la nature de la plus noble de nos prérogatives, la liberté, qui a pour sauvegarde la loi.

L'esprit humain est libre, c'est-à-dire qu'*en fait* il choisit sa route et se dirige lui-même. Mais malheur à lui, s'il se persuade que ce choix est indifférent et qu'il peut marcher au hasard du caprice ! Parmi les divers chemins

qui s'ouvrent devant lui, *un seul* le conduira à la Vérité. Or, cette Vérité, il la lui faut, car il est fait pour la posséder ; il a faim et soif d'elle ; s'il ne parvient à s'en nourrir, il mourra d'inanition et endurera le plus terrible des tourments.

Cependant, les sens, la fascination des apparences trompeuses, le sophisme du préjugé et de l'opinion régnante, d'autres ennemis encore cherchent à l'égarer hors du bon chemin, hors la loi. *Cette loi, il doit donc avant tout la découvrir ; il doit ensuite la suivre sans défaillance.*

V. Quelle est cette loi ?

Nous venons de le dire : c'est LA DROITE RAISON *lumière directrice allumée en nous par le Créateur.*

Ainsi nous nous trouvons ramenés au principe évident, qu'on méconnaît, hélas ! après vingt siècles de christianisme, et que proclamaient les plus nobles penseurs de l'antiquité : « Non erit alia lex Romae, alia Athenis, alia nunc, alia posthac ; sed et omnes gentes et omni tempore una lex et sempiterna et immutabilis continebit, unusque erit communis quasi magister et imperator omnium — **Deus** (1). »

(1) Cicéron, *De Republica*. 3. 22.

I. Table alphabétique des matières.

N. B. Les chiffres indiquent le numéro.

Ab absurdo (Raisonnement), 420.
Abstrait (mot), 7.
Académie française (Discours de réception à l'), 476.
Accent en latin et en grec, 88, 90, 169 ; — en français, 85, 96, 103 ; — du mot, 163 ; — de la phrase, 163.
Action (débit), 160, 164.
Action dramatique, 355, 360.
Ad hominem (Raisonnement), 420.
Admiration, 43.
Aèdes, 307, 311.
Affiches, 483.
A fortiori (Raisonnement), 418.
Age épique, 307.
Agencement des éléments du discours, 78
Agréable, 36.
Aide-mémoire, 276.
Aisance dans le débit, 163.
Alexandrins (Vers), 102, 105.
Aliénation mentale, 26.
Allégorie, 141, 142.
Allitération, 85.
Allocution, 476, 478.
Allusion, 111.
Altercatio, 451
Amour, affection, 42, 426.
Amplification, 174, 185.
Anacoluthe, 111.
Analyse, 12, 188, 205.
Analytique (Langue), 74, 75 ; — (Style), 95.
Anciennes (Langues), 75.
Anecdote, 194.
Annales, 281.
Antéhistorique (Période), 307.
Antithèse, 80, 111, 378.
Aparté, 359.
Apathie, 41.
Aperception, 176.
Aplomb, 405.
Apocope, 169.
Apodose, 92, 94.
Apologue, 395.
Apostrophe, 111, 425.
Apparat (Éloquence d'), 474.
Appareil expressif, 62, 65.
Appétit concupiscible, irascible, 42.
Appréciation d'une œuvre, 247.
Arbitrage, 457.
Arbitre (Libre), 37.
Architecture, 289.
Aréopage, 450.
Argot, 115.
Argumentation, 420.
Art, 289, 290.
Art (τέχνη), 399.
Art (L') et la morale, 291.
Art homérique, 310.

Art de la lecture, 3, 163 ; — de la déclamation, 168 ; — de parler et d'écrire, 4.
Article de fond, 483.
Articulation, 54, 65, 163.
Artiste, 292.
Aspiration, 65.
Assemblées du peuple à Athènes, 461 ; — à Rome, 468.
Assises, 457.
Association des images, 22.
Assonance, 85, 88, 98.
Astéisme, 111.
Atellanes, 382.
Attention, 28, 39.
Attitude, 164.
Audace, 42, 426.
Αὐλός, 325, 357.
Aversion, 42.

Badine (Epopée), 319.
Ballade, 109, 319.
Banalité, 98, 125.
Barbarisme, 115.
Barde, 307.
Beau, 44, 46, 297, 298.
Beaux-Arts, 289.
Belles-Lettres, 1.
Βῆμα, 450, 461.
Bible, 345, 440.
Bien, 35, 36.
Bienséances, 117.
Brièveté, 81.
But (topique), 191 ; — dans la composition, 202, 203, 206, 228, 247, 433 ; — dans la classification et la détermination des genres, 253.

Cacophonie, 86.
Cadence, 92.
Calembour, 7, 49.
Canevas, 148, 434.
Cantate, 349.
Caractères dans la narration, 227 ; — dans le drame, 360, 362, 363, 371.
Catachrèse, 73.
Catastrophe dans la tragédie, 368
Catéchisme, 443.
Causa, 451, 453.
Cause (topique), 191.
Causes judiciaires, 450, 451, 456.
Causerie poétique, 392.
Causerie (conférence), 480.
Centon, 125.
Cercle vicieux, 422.
Certitude, 411, 412.
Cerveaux, 21, 26.
Césure, 96 ; — dans l'alexandrin, 105 ; — dans le vers de 10 syllabes, 106.
Chaleur du style, 127.
Chanson, 108, 334, 350.
Chansonnette, 350.
Chant (Le) chez les Grecs, 205, 325-334.
Chants, 347-350.
Charade, 390.
Charcot (Types de), 27.
Chiasme, 80.
Chœurs, 295, 326, 330, 349.
Choreutes, 357.
Chrie, 199.
Chronique, 281.
Circonstance (Discours de), 475.
Circonstances, 190.
Cithare, 325.
Clair-obscur, 289.
Classiques, 242, 301, 363.
Clepsydre, 450.
Colère, 42, 426.
Coloris, 129, 143, 144, 145, 151.
Comédie, 381 ; — héroïque, 389
Comique, 49, 50, 319, 382.
Comitia, 463.
Commatique (Chant), 326.
Comparaison 134-137, 192.
Comparée (Étude), 11, 248.
Compensatio, 454.
Compliments, 476.
Composition, 16, 112, 120, 148, 171, 172, 267, 406.
Compositions secondaires, 319.
Concinnitas, 80.

Concision, 81, 323.
Conférence, 277, 438, 445, 479.
Confirmation du discours, 430.
Connaissance (La) et ses degrés, 411.
Constitutio juridicialis, 454.
Consultation, 457.
Conte, 319.
Contemporains, 242.
Contexte (son influence sur le sens des mots), 72.
Contio, 463.
Contradictoire et contraire, 420.
Contraste, 134.
Convaincre, 401.
Conventions dramatiques, 358.
Conversation, 254, 258, 259, 261.
Conviction, 401, 409, 412.
Corona, 451.
Correction (figure), 111.
Correction dans la diction, 163.
Correction verbale, 114.
Coupes, 88, 90, 94, 104.
Couplet, 108.
Courage, 42, 426.
Cours, 277.
Crainte, 42, 426.
Critérium du bon goût, 241.
Critiques littéraires, 12, 14, 238, 250, 256 ; — externe, interne, 282 ; — historique, 282 ; — des textes, 244.
Cynisme, 302.

Danse, 289, 295, 327.
Débit, 66, 160, 170.
Décadents, 82, 302.
Déclamation, 166.
Déduction, 413, 415.
Définition, 187.
Degrés de l'idéal, 298.
Délibérative (Eloquence), 460.
Démonstration philosophique, 412-414 — oratoire 415-421.
Dénouement, 323, 364.
Description, 208-220, 320.
Désespoir, 42, 426.
Désir, 42, 426.
Dessin, 289.
Développement, 157, 174.
Dialectique, 419.
Dialogisme, 111.
Dialogues didactiques, 396.
Diction, 160, 163.
Dictionnaire, 54.
Didactique (Genre), 268-286 ; — (Poème), 393-396.
Diérèse, 101.
Dilemme, 420.
Discours, 428, 434 ; — sacré, 440 ; — de circonstance, 475 ; — académique, 476.
Discours (Ensemble de propositions), 77.
Discussion, 419-422.
Disjonctive (Argumentation), 420.
Disposition, 201.
Dissertations, 231-237.
Distinction du style, 117.
Distractions, 28.
Dithyrambe, 328, 368.
Dogmatisme, 241, 290.
Doute, 411.
Dramatique (Poésie), 355.
Drame satyrique, 377 ; — romantique, 378 ; — moderne, 379 ; — lyrique, 385.
Dubitation, 111.

Échelle de valeur, 294, 298.
Écoles littéraires, 300-302.
Écrit, écriture, 53-61.
Effets (Abus de l'), 290.
Effets (topique), 191.
Églogue, 386.
Ἐκκλησία, 461.
Élégance, 116.
Élégie, 331, 333, 339, 354.
Élision, 100, 169.
Élocution, 66.
Éloquence, 400.
Émotion esthétique, 45, 47.
Ἐνάργεια, 424.
Engourdissement des facultés, 177.
Énigme, 390.

Enjambement, 105.
Enseignement, 269, 270, 276.
Enthousiasme, 292.
Enthymème, 417.
Entretien de vive voix, 260, 261.
Énumération, 80, 111.
Épichérème, 420.
Épigramme, 319, 389.
Épinicie, 328.
Épique (Poésie), 304.
Épitaphe, 388.
Épithète perpétuelle, 306.
Épître, 392.
Épopée naturelle, 305 ; — savante, 312 ; — badine, 319.
Équilibre des facultés, 242, 292.
Équivoque, 7, 72, 422.
Érudition (Travaux d'), 282.
Espèce (topique), 189.
Espoir, 42, 426.
Esthétique, 288. — Voyez : Emotion, Plaisir.
Éthopée, 215, 397.
Étude littéraire d'une œuvre, 12, 243-250.
Euphémisme, 111, 117.
Exemple (topique), 194.
Exemple (induction oratoire), 418.
Exercices de style, 149-159 ; — d'invention, 196-199 ; — d'observation, 197 ; — de composition, 207 ; — de description, 217-220 ; — de narration, 230 ; — de dissertation, 233-237.
Exorde 430, 434.
Exotisme, 115.
Expressif (Appareil), 62-65.
Expression du débit, 163.
Expression verbale, 66.

Fable 395.
Facultés mentales, 19.
Faits généraux, 11, 256.
Fatalité, 268.
Fiches, 181.
Figures, 110, 111.
Foi et raison, 272.
Formation du style, 146.
Forme de l'œuvre d'art, 290.
Fugitives (Poésies), 387.

Généraux (Faits), 11, 256.
Genre (topique), 189.
Genres littéraires, 12, 252 ; — tranchés et mixtes, 254 ; — leur évolution et ses causes, 255 ; — genres poétiques, 303 ; — oratoires, 435.
Gestes, 55, 164.
Goût, 5, 240.
Gracieux, 298.
Gradation, 80, 111, 206.
Grammaticaux (Moyens), 70-81.
Gravure, 289.
Groupement des idées par les mots, 74.

Haine, 42, 426.
Hallucination, 28.
Harangues, 473, 476, 478.
Héliastes, 450.
Héraut, 450, 461.
Héroï-comique (Poème), 319.
Hiatus, 86.
Hideux, 299.
Histoire, 279, 286.
Homélie, 443.
Homme idéal, 297, 298.
Honte, 42, 426.
Humanisme, 4, 250.
Hymnes, 328, 343.
Hyperbole, 111.
Hyporchème (topique), 193.
Hypothèse (thèse particulière), 453.
Hypotypose, 132.

Iambique, 332.
Idéal, 293, 297, 298.
Idéalisme, 229, 302, 363
Idéation, 26.
Idylle, 319, 386.
Illusion dramatique, 359.
Image, 138-140.

Images verbales auditives, verbo-motrices, visuelles, etc., 27, 62, 65.
Imagination, 21, 22, 24, 38-40, 177, 296, 426.
Imitation de la nature, 290.
Impressionniste (Critique), 241.
Improvisation, 401, 405.
Incohérence, 28, 140.
Indignation, 42, 426.
Induction scientifique, 413 ; — socratique, 413 ; — oratoire, 418.
Initiale (Situation), 222, 364.
Initiateurs, 274.
Inscriptions, 388.
Inspirations, 292.
Instruction, 176-269.
Intelligence, 25.
Intrigue, 369, 383.
Intuition, 405.
Invention, 173.
Ironie, 111.

Joli, 299.
Journal, 281, 483.
Judiciaire (Éloquence), 449.
Jugement (opération de l'esprit), 29.
Juges, 449.

Κάθαρσις παθημάτων, 47.
Κήρυξ, 450, 461.
Κιθάρα, 325.

Lai, 109.
Laideur, 299.
Langue, 56 ; — analytique et synthétique, 74.
Lecture, 166, 176.
Légende, 307.
Légende (poésie), 319.
Lettre, 158, 263.
Lettres, 1.
Lexique, 54, 71.
Lieux communs, 185.
Linguistique, 68, 76.
Litote, 111.
Littérature, 2-12.
Liturgie (Lyrisme dans la), 340.
Livre, 51.
Loi, 468.
Loi de Nissen, 286.
Lois d'un genre (leur recherche), 11, 12, 256.
Lyre, 325.
Lyrique (Poésie), 321.
Lyrisme grec, 325 ; — chrétien, 340 ; — moderne, 346 ; — scientifique, 394.

Madrigal, 389.
Magistrature, 457, 458.
Maxime, 397.
Mécanisme du langage, 68.
Méditations du sujet, 184.
Méditations sur les Mystères, 443.
Mélodie, 58, 59, 83, 84, 343.
Mémoire (La), 31.
Mémoires, 281, 457.
Ménestrels, 307.
Mercuriales, 476.
Merveilleux, 310, 313.
Messe, 344.
Mesure, 90 ; — syllabique des vers français, 96 ; — ternaire, 105.
Métaphore, 139.
Métiers (dans l'œuvre d'art), 293.
Métonymie, 72.
Milieu (son influence sur la production de l'œuvre), 254.
Militaire (Éloquence), 477.
Mimique, 55, 164.
Minnesinger, 307.
Missions, 443.
Mnémotechnie, 32.
Modernisme littéraire en Hollande, 302.
Moment (son influence sur la production de l'œuvre), 255.
Moment utile (dans la statuaire), 210.
Monodies, 350.
Morale, 41, 247, 259, 291.
Moralistes, 397.
Mot, 54, 71 ; — sens du mot, 72 ; — allian-

ces, 72 ; — groupement, 74 ; — mot pittoresque, 71, 130, 131 ; — abstrait, 71 ; — propre, 123, 150.
Motif (topique), 191.
Mouvement, 127, 323, 429.
Moyens grammaticaux, 70 ; — musicaux, 82 ; — oratoires, 407.
Musical (Caractère) de la parole, 54.
Musicale (Notation), chez les Grecs, 295.
Musicale (Structure) de la phrase, 82.
Musique, 289, 295.
Mystères, 373, 374.
Mystères (Méditations sur les), 443.
Mythe, 139, 307.
Mythologiques (Images), 145.

Narration, 221, 430.
Narratives (Poésies), 319.
Naturalisme, 229, 302.
Négligence, 111, 115.
Néologisme, 115.
Nissen (Loi de), 286.
Nœud, 222, 364.
Nombre, 95.
Nomothètes, 461.
Nouvelle, 319.

Observation, 159, 176, 197.
Obstacle (topique), 191.
Ode, 328, 351, 352, 353.
Œuvre littéraire, 1-14.
Ὁμοιοτέλευτον, 85.
Opéra, 385.
Opinion, 411.
Oraison funèbre, 444-476.
Orateur, 402.
Oratio continua, 451.
Oratoires (Moyens), 407.
Oratorio, 349.
Orchestique, 289.
Ordre, 1, 67, 80, 126, 201, 202-203, 323, 429, 431.
Originalité, 121, 124, 145.
Ouïe (son rôle dans la production de la parole), 63.

Pamphlet, 483.
Panégyrique, 444.
Pantoum, 109.
Paradoxe, 111.
Parallélisme 80, 343.
Parologisme, 422.
Parlement, 467.
Parlementaire (Éloquence), 450.
Parnassiens, 302.
Parole, 1, 51, 53, 59, 60, 289, 400, 401.
Passions, 38-43, 47, 423-427.
Pastiche, 125.
Pastorale, 387.
Pathétique, 40, 424-427.
Patriotiques (Chants), 350.
Péan, 328.
Peinture, 289.
Père de l'Église, 273, 439.
Période, 89-94, 105, 431, 432.
Péripéties, 222, 364.
Périphrase, 111, 118, 133.
Péroraison, 430, 431, 444, 452.
Personnel (Caractère) du style, 121.
Personnification, 139.
Persuasion, 401, 407.
Pessimisme, 302.
Pétition de principe, 422.
Phonation, 62, 65.
Phrase, 70.
Phraséologie (Exercices de), 153
Physionomie, 55, 164, 409, 424.
Pied rythmique, 90.
Pittoresque (Mot), 71, 130, 131.
Plaidoiries, 451, 457.
Plaisanterie, 427.
Plaisir esthétique, 44-47, 289, 290, 298.
Plan, 148, 206, 434.
Plastiques (Arts), 289.
Poèmes en prose, 287.
Poésie, 287, 295-299.
Poète, 287, 292.
Poétiques (Genres), 303.
Politique (Eloquence), 460 ; — procès, 455.
Poncifs, 125.
Pondération des facultés, 242, 292.

Pornographie, 302.
Portraits, 210, 397.
Position de la question, 453, 459.
Prêche protestant, 438.
Prédication, 438, 442-444.
Presse, 483.
Prestige (moyen oratoire), 407.
Prétérition, 111.
Preuves, 415.
Procès civils, criminels, 450, 451, 456 ; — politiques, 455.
Proclamation, 478.
Professeur, 274.
Prononciation, 163.
Proposition, 70, 76, 430, 431.
Propriété des termes, 123, 150.
Prose périodique, 93 ; — analytique 95.
Proses, 343.
Prosodion, 328.
Prosographie, 210.
Prosopopée, 139.
Protase, 92, 94.
Provincialisme, 115.
Psaumes, 343.
Psychologie, 15, 18-65, 249, 432.
Pureté du style, 116.

Quaestiones, 451.
Qualification d'une œuvre, 247.
Question de droit, de fait, 454, 459.
Question homérique, 311.

Raison, 30, 117, 272.
Raisonnement, 30, 182, 410-414, 422, 426, 427.
Réalisme, 229, 302, 310, 362.
Rédaction, 148.
Refrain, 108, 350.
Réfutation, 421, 429.
Regret (Manière de l'exciter), 426.
Réminiscences (leur rôle dans la composition), 176, 184.
Renaissance, 301.
Répétition (figure), 85, 111.
Repos rythmique, 88.
Représentation dramatique, 357-359.
Reproduction libre d'un modèle, 152.
Respiration, 65.
Responsabilité, 37, 291.
Réticence, 111.
Retouche et refonte du style, 148.
Retraite, 443.
Rhétorique, 399.
Rhyparographie, 302.
Ridicule, 49, 209.
Rime, 85, 88, 96-99, 105, 107.
Rire, 48-50.
Roman, 316.
Romance, 108, 350.
Romantisme, 105, 118, 302, 378.
Rondeau, 109.
Rostra, 463.
Rythme, 54, 59-83, 85, 87-95, 295, 322, 323, 326, 329, 343.
Rythmiques (Arts), 289.

Sacrée (Éloquence), 436.
Sacrés (Offices), 344.
Satire, 391.
Satyrique (Drame), 377.
Scaldes, 307.
Scander, 100.
Scepticisme, 241.
Science, 269, 272, 278.
Scientifiques (Travaux), 275
Sculpture, 289.
Sens externes, 20.
Sensibilité, 38, 39, 177.
Sentences, 397.
Sentiment, 39, 183, 204, 322, 323, 452.
Séquences, 343.
Sermon, 444.
Sextine, 109.
Signes naturels, conventionnels, mixtes, 52.
Situation dramatique, 360 ; — initiale, 222, 364.
Situer (Nécessité de) un fragment dans l'ensemble pour le bien juger, 205.
Solécisme, 115.
Sonnet, 109.

Sophisme, 422.
Spiritualisme, 290.
Stance, 108.
Statuaire, 289.
Stérilité littéraire, 174.
Strophe, 90, 108, 329.
Structure syntaxique de la phrase, 77 ; — musicale, 82.
Style, (Exercices de), 149-159.
Style de l'orateur et de l'écrivain, 61, 401.
Style noble, 118, 133 ; — analytique, 95.
Stylistique, 116.
Sublime, 298.
Suspension, 111.
Syllogisme, 412.
Symbole, 139, 142, 296.
Symbolistes, 82, 302.
Symétrie, 80, 92, 111.
Sympathie, 43.
Synecdoque, 72.
Synégore, 450.
Synthétiques (Langues), 74.

Tableau, 214, 296, 426.
Témoignage, 195.
Ternaire (Mesure), 105.
Thème, 155.
Thèse, 182, 237, 317, 453.
Toast, 476.
Topiques, 186.
Tout (caractère de la composition qui forme un vrai), 112, 120, 171.
Tract, 483.
Traduction, 155, 322.
Tragédie grecque, 367 ; — classique, 370 ; — chrétienne, 372.
Transition, 432.
Tribunaux, 449 ; — à Athènes, 450 ; — à Rome, 451 ; — de nos jours, 457.
Triolet, 109.
Tristesse, 42, 426.
Tropes, 72.
Types de Charcot, 27.

Ultra-réalisme naturaliste, 302.
Unité de la phrase, 79 ; — de la composition, 171, 202, 203, 433.
Unités dramatiques, 364, 370, 378, 379.

Valeur de l'œuvre d'art, 5, 294, 298.
Variations phraséologiques, 153.
Variété du débit, 163.
Vérité de la pensée et de l'expression, 5-10 ; — de la description, 213 ; — de la narration, 227-229 ; — de l'œuvre d'art, 290 ; — du discours, 401.
Vers, 90, 96.
Vers (Lecture et déclamation des), 169.
Vers brisé, 105.
Versification française, 96-109.
Version, 155.
Verve, 127.
Vie dans le style, 120.
Vilanelle, 109.
Virelai, 109.
Vocabulaire, 54, 149.
Volonté, 28, 35-37, 39, 409.
Vulgarisation, 278, 480.

Zeugma, 72.

II. Table alphabétique des noms d'auteurs.

N.B. Cette table n'indique que les auteurs de citations plus étendues, et les écrivains dont les œuvres font l'objet de remarques spéciales. — Elle renvoie aux numéros.

Arago, 480.
Arioste, 315.
Aristophane, 383.
Augier (E.), 383.

Barbier (A.). *L'idole*, 142.
Bazin (R.), 317 ; — *L'Émigrant*, 224.
Béranger, *Le vieux sergent*, 380.
Berryer, *Plaidoyer pour le prince Napoléon* 111, 420, 426, 459 ; — *Plaidoyer pour Chateaubriand*, 459 ; — *Discours sur la loi de disjonction*, 472 ; — Sa manière d'improviser, 401.
Besse de Larzes, 49.
Boileau, 145, 391, 394.
Boissier, 286, 399.
Bonaparte, 478.
Bornier (H. de), 379, 380.
Bossuet, 94, 111, 124, 135, 148, 157 ; — *Vanité des grandeurs*, 66, 148, 204 ; — *Sermon pour le Vendredi-Saint*, 444 ; — *Oraison funèbre de Condé*, 444.
Bougaud, *Le tableau d'Ary Scheffer : Ste Monique et St Augustin*, 216.
Bourget (P.), 209.
Brière de Boismont, Exemples d'hallucinations, 23.
Brieux, 380.
Brucker (R.), 247.
Brunetière (F.), 239, 244, 320.

Camoens, 315.
Charcot (Types de), 27.
Chateaubriand, 315.
Chénier (A.), 133.
Chopin, 91.
Chrysostome (St), *Discours pour Eutrope*, 427.
Cicéron, 80, 85, 92, 93. — *Pro Ligario*, 426, 427 ; — *Pro Milone*, 421, 426, 453 ; — *Pro Marcello*, 464 ; — *1re Catilinaire*, 418, 423, 425, 426, 464 ; — *2me, 3me et 4me Catilinaires*, 464.
Coppée (F.), 132, 135, 380.
Corneille, 364, 370 ; — *Polyeucte*, 372.
Coubé, 420.
Cousin, 45.
Croiset, 91, 242, 307, 310

Dante, 142, 315.
Darmesteter, 71.
Daudet (A.), 210 ; — *Jack*, 76.
Démosthène, 418, 420 ; — *Plaidoyer pour la Couronne*, 455 ; — *Philippiques et Olynthiennes*, 462.
Descurets, 55.

Dubuisson (Dr), 318.
Duilhé de Saint-Projet, 52.

Eschyle, 369.
Euripide, 369 ; — *Le Cyclope* 377.

Faguet (E.), 84.
Feuillet (O.) 317 ; — *La barque*, 222.
France (A.), 95, 318.
François de Sales (St), 438.

Gauthier (Th.), *La Caravane*, 142 ; — *Le tombeau*, 142 ; — *Paysage d'Égypte*, 320.
Gounod, *Polyeucte*, 385.
Gresset, 319.

Homère, 132, 133, 136, 210, 308-312.
Horace, 142, 335, 338, 391, 392.
Hugo (V.), 89, 84, 105, 107, 108, 133, 142 ; — *Napoléon II*, 353 ; — *Le Carillon*, 145 ; — *Le Vieillard et le soleil couchant*, 142 ; — *L'Expiation*, 391 ; — *Lucrèce Borgia, Les Burgraves*, 378. — Voyez *Table I* : Romantisme.
Huysmans (J. K.) *Le chant du De Profundis*, 144.

Isocrate, 474.

Jacobs (V.), 194
Janzé (de), *Berryer et le prince Napoléon*, 148

Klopstock, 315.
Koninck (De), 315.
Kurth (G.), 94, 281-285, 307.

Labiche, 382
Lacordaire, 111 ; — sa manière d'improviser, 401 ; — ses Conférences, 445-448.
La Fontaine, 142, 395.
Lamartine, 354 ; — *Le livre*, 142 ; — l'inspiration, 292 ; — *Discours contre le Drapeau Rouge*, 473.
Lanson (C.), sur les figures, 110.
Lapôtre, *La Cour de Byzance*, 215.
Laprade (de), *Le XVIIe siècle et l'étude de la nature*, 145.
La Rochefoucauld, 148, 397.
Lebrun, 145.
Leconte de Lisle, *Midi*, 10 ; — *Les Éléphants*, 213.
Lemaitre (Jules), 302, 320, 434.

Mallarmé (S.), 140.
Marmontel, *Sur les figures*, 110.
Martial, 389.
Massillon, 193, 420.
Maupassant (G. de), *La bénédiction de la barque*, 229.
Maury (A.), Sur les rêves, 23.
Mendès (C.), *La vierge d'Avila*, 375.
Milton, 315.
Molière, 382.
Monsabré, 85, 214, 445, 448.
Montalembert, 418, 427.

Napoléon, 478.

Pailleron, 382.
Pascal (*Les Provinciales*), 9.
Pellissier, *Le style noble*, 118.
Pirmez (E.), 476.
Platon, *Dialogues*, 396.

Racine, 349, 364, 370, 372.
Ravignan (Le P. de) 148; 448.
Régnier (H. de), 302.
Riemann, 90.
Rostand (Edm.), 375, 380.

Salluste, *Discours de César*, 427.
Sarcey, 361, 434.
Sardou (V.), 379, 382.
Shakespeare, 392.
Sophocle, 369.
Sully-Prudhomme, *La cathédrale*, 137 ; — *Le prisme*, 142 ; — *La Justice*, *Le Bonheur*, 394.

Taine, *Entre Gand et Bruges*, 210.
Tardieu, 483.
Tasso, 315.
Tertullien, 420.
Thiers, 81.
Tite-Live, *Discours de Q. Capitolinus, de Canuleius, de Scipion*, etc., 426, 427.

Van Tricht, 72, 135, 480 ; — *Les papilles ou corpuscules du tact*, 216 ; — *Anecdote*, 194 ; — *Les parents d'Ozanam*, 228.
Vauquelin de Fresnaye, 96.
Verlaine, 302.
Verne (Jules), 317.
Verspeyen (Cte), 475, 476, 483.
Veuillot (L.), 95, 148, 150, 483 ; — *L'apostolat militaire*, 232.
Vincent (Abbé), 110.
Vincent de Paul (St), *Pour les enfants trouvés*, 426.
Vinci (Léonard de), 46, 202.
Virgile, 314, 387.
Vondel, 374, 394.

Weber, 315.
Woeste, 85.

Zola, 291, 302.

UNIVERSITAS O. M. I. OTTAWIENSIS

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

OCT 27 1971

04 12 72

APR 08 '79

APR 02 '79

05 FEV. 1993

JUN 13 1996

CB

a39003 002061017b

CE PN 0059
.V4M 1920
COO VEREST, J. MANUEL DE LI
ACC# 1206121